



الأعمال الخاصة

د. أحمد محمد عيسى

نجيب الريحاني
 نجم.. زمن الفن الجميل

نجيب الريحاني

نجم... زمن الفن الجميل

صورة الغلاف للفنان الراحل: نجيب الريحاني

ضاع زمن الفن الجميل - ضاع زمن نجيب الريحاني في عمق الماضي الذي يرتد إلينا بقوة عطرة وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأقنعة المرقعة والمغموسة في الزيف، تحاصرنا بجبروت الدعاية التي تطل علينا قبل النوم وبعمه أمام الأسرة في حجراتنا المفلقة، وفي الهواء الطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التي تلفتنا بالضجيج الذي يعم أذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطرة ما تزال تقوح في عقولنا ووجداننا لهذا الرجل الذي رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيداً لوجوده.

صبري هبة الواحد

نجيب الريحاني

نجم.. زمن الفن الجميل

د. أحمد سخسوخ



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية للتكامل المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

نجيب الريحاني

نجم .. زمن الفن الجميل

د. أحمد سفسوخ

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

الفنان : صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحسان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغاً كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رفعة للقراءة والقراء بل حظيت بالشفاف وتلهم جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كانت أن ننسى وأطلقت شباب محصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المعسورة والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها ، وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يفكر شباب هذا الجيل هذا الفصل لصاحبته وراعيتها السيدة العظيمة / سوزان مبارك ..

د. سمير هوجان

خير لى أن اقضى نحبى فوق المسرح
من أن أموت على فراشى

نجيب الريحانى

مقدمة

ضاح زمن نجيب الريحاني في عمق الماضي الذي يرتد إلينا بقوة عطره وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأقمعة المرقعة والمفموسة في الزيف، تحاصرنا بجيروت الدعاية التي تطل علينا قبل النوم ويعدده أمام الأسرة في حجراتنا المغلقة، وهي الهواء المطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التي تلفنا بالضجيج الذي يصم أذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطوة ما تزال تضح في عقولنا ووجداننا لهذا الذي رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيداً لوجوده، ولهذا الفراغ الذي تركه ولم تستطع البهلوانات بكل جيروت الدعاية، وبكل ضجيج الأجهزة الإلكترونية الحديثة أن تملأه.

وهذه الدراسة ما هي إلا محاولة لرسم صورة متواضعة للرجل وعصره ومبادئه، صورة قصد بها مخاطبة عقل ووجدان الإنسان العادي، غير المتخصص، وهو الإنسان الذي كان نجيب الريحاني يقصده حين يمثل على خشبة المسرح، وحين يتوجه إليه في مقاعد

مسألة مسرحه.. هي فترات نضجه وتقديمه للكوميديا الأخلاقية. متجاوزاً بها كوميدياته الهزلية وارتجالياته الأولى.. وهذه صورة أجعلها صديق عمره بديع خيرى ^(١) هي صور أربع حيث تتشكل الصورة الأولى من كونه مدعاً يعتقد مبدأً في ترتيب حركة أوضاع الممثلين يخالف المؤلف، إذ لم يكن نجيب الريحاني ديكتاتوراً، بل كان يترك للممثلين حرية تغيير ما يشاؤون منها كل ليلة حسبما يتراءى للممثل وفقاً لظروف العرض المسرحي، وكان في الوقت نفسه ملتزماً، إذ يتعمق بحرفية النص المسرحي دون تفسير.. بينما تتشكل الصورة الثانية من مصير الممثل الكوميدي الذي أحبره جمهوره على السبيل في اتجاه الكوميديا بدلاً من التراجيديا، إذ كان يراء الجمهور فكها بالسليقة وهذا ما لم يفعله الريحاني في نفسه.. أما الصورة الثالثة فتتركز في مشاعره الوطنية والتي عالج بها السياسة بالكوميديا الساخرة. مهاجماً الاستعمار البريطاني والتركي، كما كان الريحاني يهاجم رجال السراي والمملك، وكان يضحك الناس عليهم وعليه.. أما الصورة الأخيرة للرجل فكانت للريحاني الإنسان الواعي للأصدقاء والزملاء، فقد كان مبالفاً في كرمه، وكان يحث الحكومة على إقامة ملجأ للممثلين المتقاعدين، وحين بنى قصوره الذي رحل دون أن يدخله، كان يود أن يخصصه بعد مماته كملجأ للممثلين المتقاعدين، لو لا أن القدر لم يمهله لذلك.

(١) كان نجيب الريحاني منكرات نجيب الريحاني دار الهلال ١٩٥٩ ص ١٦ وما بعدها

وتطمح هذه الدراسة أيضا أن تكمل لوحة نجيب الريحاني
بمعصره ومن عاصروه، دون أن تتغاضي أو تتجاهل طرق التمثيل
التي سادت في عصره، ولا الاتجاهات الفنية، والعلاقات الإنسانية،
لتكمل بها لوحة الرجل في بيئته، ومجتمعه، وعائلته، الذي لم يتكرر
حتى الآن، منذ رحيله من نصف قرن من الزمان.

نجيب الريحاني ...
شارلي شابلن مصر والعرب

في الخمسينات من هذا القرن، وجه رئيس جمعية المؤلفين الموسيقيين الدراميين في باريس، رسالة إلى الفنان العلى شارلى شابلن يوم إعلانه عضوية الجمعية الشرفية، يقول فيها:

«إننا لنذكرك كم تأملت، ومن أى هموم وعذابات ولدت كل هذه التفاصيل التي تهز مشاعرنا بعمق، والتي نهلها من ينابيع حياتك بالذات، ذلك أن لديك ذاكرة لا تخون، ذلك أنك لم تنس شيئاً من مصائبك وأحزائك وارتدت أن يعنى الآخرون من العذاب الذي تعرضت له، أو أنك تريد على الأقل، أن يعطى الجميع أسباباً للأمل. أنت لم تخن صباك المعقوق، ولم يتمكن المجد من فصلك عن الماضى^(١)».

وهى الواقعة حين وجه دروجية هرديناند، كلمته إلى شارلى شابلن، كان نجيب الريحانى قد رحل عن العالم منذ سنوات قليلة.

(١) شارلى شابلن، قصة حياتي، ترجمة كميل دافر، للركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص ٦.

رجل نجيب الريحاني عام ١٩٤٩ - وكانت كلمات روجيه فرديناند تخاطب شارلي شابلن الذي كان ما يزال يتحرك بقدميه على الأرض، كما كانت كلماته تخاطب أيضاً روح نجيب الريحاني الذي أصبح هيكلًا عظميًا مفككا ملقى على رمال تريتة في القاهرة، وذلك لما في الرجلين من تشابه عظيم.

فقد ترعرع الريحاني . كما ترعرع شابلن . في طفولة حفرت على وجهه علامات من الصمت والحزن، وكانت عيناه الواسعتان، كعيني شابلن . تحويان عمقا مأساويا ظل يكبر معه . ومع شابلن . حتى لمس العالم بعد سنوات طويلة في فنه، هو العمق الساخر الذي ينطوى على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطومات نفسه على شتى العظات والعبر، بذلتها تجاربه الواسعة، ونحتتها أفكاره الدقيقة وعواطفه المياضة، وتأسلاته الصادقة^(١).. كما يقول عثمان العنتبلي صديق الريحاني.. وكما ينطبق حديث روجيه فرديناند على الريحاني . والذي كان يوجهه إلى شارلي شابلن . فإن حديث العنتبلي عن الريحاني إنما ينطبق تماما على شابلن.

فلقد ولد الرجلان في عام واحد ١٩٨٩، كما عاشا في ظروف متشابهة من حيث القسوة والألم، فقد انفصلت أم شابلن عن زوجها مهمل الميوزيك هول حين كان شابلن طفلا صغيرا، إذ حرم من والده حتى سن الثامنة، وحين جنت أمه ودخلت مصحة للأمراض

(١) قال عثمان العنتبلي . نجيب الريحاني . الهيئة العامة لتصوير الثقافة، ١٩٩٠، ص ١٨

العقلية، عاد الصغير إلى أبيه بحكم المحكمة، وحين خرجت أمه من المصححة بعد عامين عاد إليها، ولكن والده مات بعد ذلك متسهما بالكحول، حين كان الأخير في السابعة والثلاثين من عمره.

وكما حرم شابلن من أبيه، حرم الريحاني من والده الذي مات إثر أزمة مالية ألمت به، وكان الريحاني في الخامسة عشر من عمره، وكان على الطفل أن يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، فقاد مدرسة الفريير بالخرنفس، وعمل موظفا في البنك الزراعي بالقاهرة، ثم عمل بعد ذلك في فرقة عزيز عيد وتعلم منه الكثير، وعن هذه الفترة يذكر العنتيلي حديث بديع خيرى له عن أيام نجيب الريحاني الأولى بكل فخر، «فقد حدثني عن كفاحة الأول في صدر صباه، وهو يتولى أمر أسرته بعد موت أبيه، وأخبرني بأنه كان ينفق كل ما في جوفه لييسر المتعة ويحقق المسرة لأمه وأخواته، وكم كان يكي حين يذكر أيامه الأولى القاسية، وكم كان يعتز بشعور أمه نحوه، إذ وضعت فيه كل آمالها، آمال الأسرة المحطمة المهيشة الجناح^(١)».

تماما كما تحمل شارلي شابلن جزءا من المسئولية حين احترق المسرح لدى مستر جاكسون في فرقة الانكشاف الثمانية، وقد كان شابلن وقتها في الثامنة من عمره.. وفي هذه الفرقة تعلم الرقص ومتوعات السيرك، كما كان مصرما بالهرج الفرقتى الكبير مارسلين، إذ لعب معه دورا هزليا صغير اقدم فيه ارتجالا حازت

(١) المصدر السابق، ص ٢٧.

إعجاب الجمهور وتصفيقه، وقد انتحر مارسيلين بعد أن أطلق على نفسه النار عام ١٩١٩ في نيويورك بسبب الإحباط الشديد الذي عانى منه في أخريات حياته.

وقد تأثر شايلن بموت كثير من ممثلي الكوميديا، إذ انتحر مارسيلين في شقته بالمعديس، وبلغ عنه مستأجره في العمارة التي يسكن بها، وكانت اسطوانة الموسيقى ما تزال تصدح، كما انتحر «فت أي دنفيل» وكان كوميديا مرموقا حيث أطلق الرصاص على رأسه وهو يقف على ضفة نهر التايمز، وكذلك عمل شيريدان في حديقة عامة في جلاسجو، والشئ نفسه فعله فرانك كوين، ولكن بموس الحلاقة، حيث وجد في غرفة حمامه وسط بركة من الدماء وفي يده موس الحلاقة بعد أن ذبح نفسه قاطعا رأسه على وجه التقريب^(١).

وقد اكتشف مستر جاكسون مدير فرقة الانكاشير الثمانية عبقرية شارلي شايلن الكوميدي حينما طلب منه ذات ليلة تقليد «برانسي ويليامز» في دور عجوز صاحب محل أثريات يرفض الاعتراف بموت صغيرته (نيل)، وهنا صعد جاكسون إلى خشبة مسرح (ميدلبرو) وأعلن أمام الجمهور بأنه اكتشف عبقريا في فرقة.

وقد ظهرت موهبة شايلن من قبل وهو في الخامسة من عمره.. إذ كان في الكواليس وكانت أمه تغنى، وهجاء ضعف صوتها بحيث

(١) شارلي شايلن، مصدر سلق ص ٤٦.

لم يعد أكثر من لهث، فاستغرق الجمهور في الضحك وأطلق الصفيح حتى غادرت الأم خشبه المسرح، وبعد حوار مع الأم ومدير المسرح، أخذ الأخير الطفل شابليّن إلى المسرح ليقتنى بدلا من أمه، وحين ذاك غنى أغنية بعنوان (جالك حونز) التي نجحت نجاحا منقطع النظير^(١).

كانت أم شابليّن تعمل ممثلة ومغنية، وكانت تأخذه إلى المسرح، فتعلم من سفره الكثير والكثير في هذا المجال، بينما كانت أم نجيب الريحاني على النقيض تكرر التمثيل وتبعض من يعمل به، فطرده من البيت بعد أن ساء بها أن يصبح ممثلا.

وقد عانى شابليّن من ظروف سيئة دخلت أمه على أثرها، أكثر من مرة، إلى مصحة للأمراض العقلية (مأوى كاين هيل)، حتى إنها في إحدى زيارته لها قالت له، «فقط لو أنك أعطيتني فنان شاي بعد ظهر ذلك اليوم، لكان وضعي على ما يرام»^(٢).

وقد شبه شابليّن قسوة الظروف التي كان يعيشها باستعارته لقول حوزيم كونيارد أن الحياة تعطيه الانطباع بأنه حرد أعمى في زاوية، ينتظر أن يصورعه أحد ما «ثم يضيئه» يبدو أن بعضنا يتلقون ضربة سيئة، ضربة حظ، وهو ما حصل لي^(٣)، وهو ما حصل لنجيب الريحاني أيضا، فقد ترك المدرسة في سن الخامسة

(١) «المصدر السابق»، ص ٢٢ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ٧١.

(٣) السابق، ص ٧٢.

عشر على أثر موت أبيه ليعول أسرته، بعد أن سمعت حالة والده المالية والتي أدت به إلى الموت، فاضطر الصبي نجيب إلى تحمل المسؤولية بعد أن انصرف أخوه توفيق إلى اللهو، وكان لنجيب أخان صغيران يدعيان يوسف وجورج.. وقد أدت هذه الحالة اليائسة في بداية حياة كل من شابلق والريحاني إلى أن أصيبت عليهما مسحة من الحزن تكسو وجهيهما، وظلالاً رمادية في حدقه عينيهما الواسعتين، وفي هذا يقول عثمان العنتلي صديق الريحاني - وهو ما ينطبق في الوقت نفسه على شارلي شابلق - «يشهد كل من عرفه في طفولته بأن مسحة من الصمت كانت تظله وتكسو وجهه بغطاء شفيف من الحزن الهادي، ومن يتفحص عينيهِ الواسعتين يلحظ في حدقتيهما عمقا يماشي سنه الصغيره، ظل ينمو مع نمو الطفل، ولمسه العالم بعد سنوات طويلة في فنه، هو العمق الساخر الذي ينطوى على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العظات والمعبى، بذرتها تجاربه الواسعة وعنتها أفكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة»^(١) وفي موضع آخر يقارن العنتلي بين الريحاني وشابلق، حيث يرى أن المقارنة بينهما سليمة والتشابه قائم، فكل منهما جاد وصارم رغم ما يثيرانه من ضحكات، وكلاهما مبدع وصاحب مدرسة وإن اعتز الغرب بالإنسان شارلي، فهو يعتز بنجيب الإنسان، وإن كان الشرق والمغرب بالفنان نجيب، فهو يعتز بشارلي الفنان، وإن كان الشرق والمغرب

(١) عثمان العنتلي الصديق، ص ١٨.

لا يلتقيان كما يتروى فى المثل الجارى المعروف، فلقد التقيا تماما فى نجيب الريحاني وشارلى شابلن^(١).

وإذا كان نجيب الريحاني قد اضطر - فى فترة مبكرة من حياته - للعمل فى أحد البنوك ليعول أسرته، فإن شابلن قد اضطر للعمل فى أعمال متدنية رغم صغر سنه، وفى سن مبكرة جدا، إذ عمل ساعيا وعاملا فى إحدى المستشفيات، ثم خائما فى منزل أحد الأطباء، وعاملا فى إحدى المكتبات، وناصحا للزجاج، ثم عاملا على آلة طباعة ضخمة وصفها فى مذكراته بـ «الوحش» ثم اضطر لأعطاء دروس فى الرقص، وفى تفسير الخطب، ويمسها فى استكتشات هزلية، ثم فى الميوزيك هول (مسرح المنوعات الذى تلمع فيه الموسيقى والأغاني دورا كبيرا) كما كان يجيد العزف على الكمان والفيولينا، ويجيد فى الوقت نفسه أعمال السيرك، وقد صاغت كل هذه الأعمال وجدانه، كما طورت قدراته، التى أضافته فيما بعد، ورغم تعدد هذه الأعمال التى عمل فيها شابلن، إلا أنه - واحده سيدينى - لم يغب عنه أن يصبح ممثلا هزليا، تماما كما لم يغب عن الريحاني أن يعمل ممثلا تراجيديا، فعمل كومبارسا مع عزيز عيد فى الأوبرا للفرق الأجنبية الزائرة، حتى اكتسب بعض المهارات الفنية، تماما كما كان شابلن دائم الذهاب إلى وكالة بلاكورا المسرحية فى (بنفورد ستريت) حتى حصل على خطاب السيد هاملتون مدير مسرح (تشارلز فرومان) الذى أرسله بنوره

(١) السابق، ص ١٤٠.

إلى المنتج (سانتسبوري) موكلا إليه دورا مهما في إحدى مسرحيات (هنري لوثر جونز).. وكانت طريقة شابلن في الأداء تثير الضحك، كما كانت طريقة الريحاني في أداء أدواره التراجيدية تثير الضحك أيضا، مما جعل جورج ابيض وسليم عطا الله يطردانه من فرقتهما . كما سيتضح بالتفصيل فيما بعد . وقد اكتشف شابلن حين كان يمثل دوره في مسرحية (جيم) عالما بكامله من التقنيات وتقنيه المشهد . والايقاع، والفواصل الوقتية، وطريقه الجلوس^(١). كما اكتشف الريحاني في تجاربه المسرحية الأولى، خاصة مع عزيز عبيد، فن الإخراج المسرحي، واكتشف تقنيات الفارس الفرنسي اللذان كان لهما أكبر الأثر على حياته الفنية فيما بعد .

وتقد كان لأم شابلن وأم الريحاني دورا مؤثرا وكبيرا على حياة كل منهما، رغم اختلاف ادوارهما، فلم تعترض أم شابلن على ممارسته للفن، بل شجعت، وشجعه أن أمه كانت مغنية وممثلة، وكان أبوه كذلك أيضا. بينما الموقف يختلف مع الريحاني، إذ اعترضت والدته على ممارسته للفن، كما كان أقاربه من أمه يعايزونه بأنه مهرج ومشخصاتي، لذا فر هاربا، والتحق بفرقة الشيخ أحمد الشامي، وسافر معها إلى طنطا، وهنا انطلقت الأم باحثة عنه، وحينما عرفت مكانه، سافرت إليه، وكان الريحاني يبيت مع أفراد الفرقة في منزل استأجره صاحب الفرقة للمبيت، وكان الريحاني ينام مع زملائه على الأرض، وهنا دخلت الأم في

(١) شارلي شابلن مسير سابق، ص ٧٤.

وقت متأخر من الليل وهي تبكيه بحرارة، ولم يجد نجيب بدا من معاهدتها على العودة سريعاً إليها .

وبينما كانت أم الريحاني ترفض عمله بالفن في بداية حياته، إلا أنها بعد ذلك كانت تفخر بنجاحاته وتقول للجمامير وهي تشاهده على المسرح بأنها أم كشكش بيده^(١).

لقد كان الريحاني يجيد الفرنسية والانجليزية بجانب لغته العربية، ولكن شابلن لم يكن يجيد القراءة والكتابة حتى بلغته الأصلية، إذ كان يقرأ بصعوبة شديدة، بعد أن تلقى تعليمًا مختصرًا . على حد قوله . بسبب ظروفه القاسية، ولكنه حين سافر إلى أمريكا أدرك أن عليه أن يعمق قراءاته ويثقف نفسه، وفي هذا يقول دكنت أريد المعرفة، ليس حياً في المعرفة بل للدفاع عن نفسي ضد الاحتقار الذي يكرهه العالم للجهل^(٢).

وحين كان شابلن في عام ١٩١٤ يقوم بجولاته في أمريكا للمرة الثانية، وصله خطاب من السيد (تشارلز كيمبل) أحد مالكي (كيمستون كوميدي فيلم كو ميانى) بمدينة نيويورك للتعاقد معه بدلا من الممثل الكوميدي الشهير (هورد ستيرلنج)، ذلك بعد أن رآه المخرج (مالك سينيت) يلعب دور السكير في (الأميريكان ميوزيك هول)، وهنا تم التعاقد معه لمدة عام، على أن يقدم للشركة ثلاثة أفلام كل أسبوع ..

(١) فلان المنقبلى . مصدر سابق، ص ٢٢ وما بعدها

(٢) شابلن: مصدر سابق، ص ١٢٨ .

وحين بدأ العمل مع (سينيت) قال له الأخير اذهب وضع مكياجاً هزلياً.. أى شيء.. ولأنه كان يلعب فى الفيلم دوراً صحفياً، ولأن (سينيت) كان يراء صغيراً، لذا ابتدع شخصيته بعلايسه المعروفة على الفور، وهو يقول فى ذلك «لم أكن أعرف إطلاقاً كيف على أن أضع الماكياج، لم يكن لباسى كمخبر صحنى يروق لى، ولكن على طريق غرفة الثياب، قلت أنى سأرتدى سروالاً واسعاً جداً، وحذاء ضخماً، وأزين ذلك بمصا وقبعة. كنت أريد أن يكون كل شيء متناقضاً، السروال مبالغ فى اتساعه، والثوب ضيق، والقبعة صغيرة جداً، والحذاء ضخماً.. وكنت اشأى إذا كان على أن ابدو شاباً أو عجوزاً، ولكن بما أنى تذكرت أن سينيت كان قد ظننى أكبر سناً، اضفت شارياً صغيراً بدا لى أنه يعطينى عدة سنوات اضافية من دون أن يخفى تعبيرى»^(١) ومن هنا، ويمحض الصدفة اكتشف شابان شخصيته التى عرف بها فى العالم كله. وهو يصف هذه الشخصية بقوله «متشرد، وجنتلمان وشاعر وحالم مفتون دائماً بما هو خيالى وبالمغامرة، يود أن يجعلكم تظنون أنه عالم، وموسيقى، ودوق ولاعب بولو، لكنه لايتوانى عن جمع اعقاب سجاثر، وعن نشل سكر الشعير من طفل، وبالطبع إذا وجد القرصة ساحرة، يوجه ملوفاً لطمه إلى قفا سيدة.. ولكن فقط إذا كان غاضباً»^(٢).

(١) شارلى شابان، مصدر سابق، ص ١٢٨.

(٢) السابق، ص ١٢٨.

وكما ابتدع شابان هذه الشخصية، ابتدع الريحاني شخصية كشكش بك التي حقق بها ومن خلالها نجاحا كبيرا منذ أن بدأ يعمل مع (استيفان روستي) في الكباريه (دى روز) في دور خادم بربرى عام ١٩١٦، ثم طور الاثنان العمل ليقدموا مسرحيات (فرانكو اراب) وبعدها ظهرت شخصية (كشكش بك) عمدة كفر اليلاص التي ابتدعها الريحاني ذات يوم، حين كان مستلقيا على فراشه (كما سيتضح فيما بعد).

وقد حقق كل منهما بهاتين الشخصيتين التي ابتدعاهما في فترة زمنية متقاربة^(١) نجاحا شعبيا كبيرا لدى الجمهور، وإن كان قد تمثل إنتاج شابان بشكل أساسي في السينما بينما تمثل إنتاج الريحاني الأساسي في المسرح، وقد كان كل منهما يملك موهبة جعل المتفرج يبكي من خلال كوميدياتهما.

وتقع المفارقة بين الريحاني وشابان، في أن الأول تمنى أن يكون ممثلا تراجيديا، بينما تمنى الآخر أن يكون ممثلا كوميديا، ورغم نجاح الاثنى وشهرتهما كممثلين كوميديين، إلا أنه قد تحقق لهما اجادة التراجيديا والكوميديا في آن معا.

وقد كان شابان يرى أن فن لعب الكوميديا هو فن الاسترخاء، ولم يكن هذا ينطبق عليه شخصيا، إذ يكون عصيبا ومتوترا إلى أقصى درجة قبل وقوفه على خشبة المسرح، إلى أن يندمج في الشخصية حتى تتلاشى عصبية وقوته ويسترحى تماما.

(١) ابتدعها شارلي شابان عام ١٩١٤، وقدمها نجيب الريحاني بعد هذا التاريخ بعامين.

وهذا ما كانه الريحاني أيضا، وفي هذا يحكى زكى طلبات من لقاء مع نجيب الريحاني بعد عودة الأول من بعثته، وكان اللقاء في كواليس خشبة المسرح الذى كان يقدم الريحاني فيه عرضه، وقد كان الأخير فى حالة عصبية، وما أن أعلن عن فتح الستار بعد خمس دقائق حتى استرد الريحاني هدوءه تماما.

«وفى الحق أن الريحاني لم يكن فى حاجة إلى الكاس لتهدئ تأثيرته، فقد شمله الهدوء بمجرد أن سمع أن الستار سيرفع بعد خمس دقائق، تغير كل شيء فى لحظة، ثم انغمص عينيه وقد نصه الصفاء، وكأنه يصلى صلاة تنسamy على العبارات والألفاظ»^(١).

والغريب ورغم أن شارلى شابلن قد وصل إلى مصاف العباقرة فى فن التمثيل، إلا أنه كان يكره التعامل مع المصطلحات المستخدمة فى أساليب التمثيل المختلفة، كما كان يكره مدارس التمثيل، والمحاضرات الدرامية التى تشجع الممثل على دراسة الدور ومعايشته والانفعال به. إذ كان يرى «أن الممثل الذى يضطر إلى أن يخضع لعملية ذهنية حقيقية، كاف للرهان على أنه يجب أن يتحلى عن التمثيل»^(٢). ويرجع هذا فى الواقع إلى أن تعلم شابلن كان محدودا، كما يرجع فى الوقت نفسه إلى موهبته الفطرية والعبقرية فى آن معا، ورأيه ما هو إلا استثناء لا يمكن تطبيقه أو تعميمه إلا على نجيب الريحاني الذى كان يعتمد على موهبته القطرية أيضا،

(١) زكى طلبات، تذكيرات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١، ص ١١٨.

(٢) شابلن، مصدر سابق، ص ٣٢٨.

وانطباق رأى شابليز على الريحاني لا يعتبر قاعدة، فكل منهما خارج عنها، والغريب في الأمر أيضا أن شابليز لم يكن متحمسا لشكسبير، ولم يكن يحبه، بل كان يستمتع موضوعاته وهو يعلل ذلك بقوله «ربما كان عائدا لنفسيتي الخاصة بي، ولشخصيتي، فعين كنت أسعى وراء معيشتي، نادرا ما كانت هناك تطورات يمكن أن يدخل فيها الشرف، وأنا عاجز عن مهاجمة نفسي مع أحد الأمراء، وقد كان في وسع أم هاملت أن تضاحك كل أفراد البلاط، من دون أن أبالي بالألم الذي قد يكون شعر به هاملت»^(١).

وقد أصبح الموقف الرئيسي في كوميديات الريحاني مشابها للموقف الرئيسي في أعمال شابليز، حيث استطاعا أن يعبرا عن سيكولوجية الإنسان الصغير، في مواجهة عالم الكبار الظالمين، ساخرين منهم ومتحدين إياهم، إذ لم يعد الضحك مجردا، صار الضحك ضحكا على الأغنياء، على اقوياء المجتمع، أصبح المشاهد يضحك ويمسح في آن معا، ولم يعد الضحك ضحكا على شارلي (أو الريحاني) إنما تعبير عن التفاعل معه لأنه استطاع عن هذا الطريق أن يوصل شيئا ما^(٢).

وقد عانى وتآلم كل منهما في علاقاته النسائية، إذ أصابت الراقصة (يانكي دادل جورلر) شابلي بمقتل في أعماق قلبه، كما أصابت الراقصة (بيدعة مصابني) الريحاني بمقتل مشابه في

(١) السابق، ص ٢٣٦.

(٢) شارلي شابليز، ترجمة وأعداد حمزة - بركاتي وحسن سامي يوسف، الأهالي

للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩ ص ١٢

الحوار قلبه أيضا، وكانت بديعة مصابني هي المرأة الوحيدة التي تزوجها الريحاني في حياته، وإن كانت قد تمددت علاقاته النسائية، ولكنها تركزت بشكل أساسي في (لوسي دي فريزي) التي كان يعتبرها وش السعد، وقد أقام معها في فترات بجاجة الأولى، وأخيرا (فيكتورين) التي كان ينوي أن يتزوجها بعد أن انفصل عن بديعة مصابني، ولكن رحيله إلى العالم الآخر كان أسبق من رواجه الثاني الذي لم يتم، وإذا كان الريحاني قد تزوج مرة واحدة، فإن شابلن قد تزوج مرات ثلاث، وكانت رابعتهم (أونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير (يوجين أونيل).

وإذا كان الريحاني قد عانى طفلة حياته من المرأة التي كانت تشغله في كل أوقاته سواء كانت أثناء عمله أو بعد هذا العمل أو حتى أثناء نومه، فقد كان شابلن على النقيض مؤمنا بقول بلزاك الذي كان يرى أن ليلة حب تمثل تضحية بصفحة في رواية.. إذ لم تكن المرأة تثير شابلن إلا حين يقضى وقته بين فيلمين، أي في أوقات فراغه، حيث لم تكن تثير المرأة أثناء العمل على الإطلاق، وهو بذلك يؤكد مقولة (اينش جي ويلز) «يأتي وقت خلال النهار بعد أن امصينا فترة ما قبل الظهر في كتابة بعض الصفحات، وفترة بعد الظهر في الرد على الرسائل، ولم يعد لدينا ما نفعله، فنندث حل ساعة الفجر.. هذه الساعة هي ساعة الحب»^(١).

(١) شابلن، قصة حياته، ص ٢٢٠.

ورغم موقف شابلي من المرأة، إلا أنه قد تزوج مرات أربع، الأولى من الممثلة (ميلدر دهاريس) التي كانت تعمل لدى شركة افلام (بارامونت)، وقد كانت هي التاسعة عشر، وكان هو هي التاسعة والعشرين من عمره، وقد أحس شابلي يوم تزوجها باضطراب في مشاعره، كما تولد لديه الانطباع، بأنه متورط في مصادقة بلهاء، وبأن كل ذلك صديم الفائدة والنفع، ورغم هذا انجبت له طفلا لم يعيش أكثر من ثلاثة أيام.

وقد انفصل عنها نفسيا. وبعدها تم الطلاق وديا، بعد أن اتفقا على أن يكون السبب المعلن هو هساوة ذهنية^(١) ثم تزوج شابلي للمرة الثانية أثناء تصوير فيلمه (الهجوم على الذهب)، ولم يكتب تضميلا عن هذا الزواج، بسبب انجابه ولدين من زوجته تلك، وهو رواج استمر عامين.

وكان زواجه الثالث من الممثلة (بوليت جودارد) وقد انفصل عنها أيضا بعد سنوات قليلة من الزواج محتفظا بصداقتها.

وكان زواج شابلي الأخير من الممثلة (أونا أونيل) ابنة (يوجين أونيل).. كانت هي السابعة عشر من عمرها، وكان شابلي هي الثانية والخمسين من عمره، وقد كان زواجا سعيدا استمر حتى رحيله عن العالم بعد أن أنجب منها ثمانية أولاد.

ويحكى شابلي في مذكراته عن الزواج فيقول، أنه كان يعمل فيلم (مسيو فردي) الذي أخذ فكرته عن (أوريسون ويلز)، إذ عرض

(١) قار، شابلي، قصة حياتي، ص ٢١٢ وما بعدها

الأخير عليه أن يقوم ببطولة فيلم مأساوى عن القاتل الفرنسى الشهير آنذاك (لاندرو). ولكن بعد يومين اتصل شابلىن بأورسن ويلز، بعد أن قرر صناعة فيلم كوميدى عن المجرم نفسه، وفى مقابل تحويله لفكرة ويلز، اعطاه خمسة آلاف دولار.

وأثناء كتابته للفيلم اتصلت به (مينا والاس) مديرة أحد المسارح فى هوليوود لتخبره بأن لديها فتاة تصلح لدور (مريدجت)، الشخصية الرئيسية فى فيلمه (الظل والجوهر)، الذى كان يعمل فيه قبل أن يمرض عليه (ويلز) فكرة القاتل الفرنسى، ولأنه كان يتعرض لمشاكل مع فيلم (مسيوهردى)، اعتبر رسالة الانسة (والاس) هالاً حسناً يدفعه لاعادة النظر فى الفيلم الذى كان يعمل عليه، وكانت هذه الممثلة الجديدة هى (أونا أونيل)، وقد رتبت (والاس) لقاء بينهما فى منزلها على العشاء.. ورغم أن الدور كان يتطلب شخصاً شديد التعقيد، وممثلة أكبر سناً وأكثر خبرة، إلا أنه وقع العقد مع الممثلة ذات السبعة عشر ربيعاً، التى تزوجها فور انتهائه من تصوير الفيلم.

وبسبب نجاح كل من الريحانى وشابلىن، وبسبب شهرة وحقد صغار النفوس والقامة، كاد الريحانى يقتل، وكاد شابلىن يقضى عمره فى السجن، وإن كان قد طرد من أميركا.. فى عام ١٩٢٠ كان نجيب الريحانى يعمل بفرفته على مسرح الاجبسيانه، ولكنه ألف فرقة ثانية بعد اتصال عزيز عيد به، واستأجر مسرح كازينو دى بار بشارع عماد الدين، واختار نجيب الريحانى وعزيز عيد

أوبريت العشرة الطيبة من تمصير محمد تيمور المقتبسة عن (ذى اللحية الزرقاء) الفرنسية، ووضع بديع خيرى كلمات الحانها، ولحنها السيد درويش وأخرجها عزيز عيد، نجحت العشرة الطيبة، ولكن الحساد كما يقول بديع خيرى. استكثرو أن يكون مسرحان للريحاني ناجحان، فاصطادوا في الماء العكر، وادعوا أن أوبريت العشرة الطيبة تؤكد على سوء تعامل الأتراك للمصريين، وأن الريحاني قد حصل على مبالغ كبيرة من التحليل لانتاج هذا العمل، وأن العمل يناصر الاستعمار الإنجليزي، ونجحت المؤامرة^(١).

ويتحدث الريحاني عن هذه المؤامرة فيقول «في الساعة الحادية عشرة من مساء إحدى الليالي، جاءني الأستاذ مصطفى أمين (...) إلى منزلي يلث من التعب ويقول انج بنفسك يا نجيب، فإنك الليلة مقتول لا محالة، كيف؟ وببديء من؟ ومن الذي يفكر في اعدائي؟ قال هم مواطنوك المصريون، هذا فتيل، وراح الزميل مصطفى يقص ما حدث، قال أنني أت من الأزهر الشريف، حيث عقد اجتماع حافل تبودلت فيه الخطب الحماسية، وقد وقف شخص من خصوصك على المنبر (...) سقم أذهان المستمعين بأكاذيبه، مدعيا أنك (دسيسة انجليزية) وأن السلطة العسكرية قد امدتك بالمال لتلبي الشعب برواياتك عن المطالبة بأمانته الثالية، ولما كانت الجماهير في أوقات الثورات تتصاق بلا روية، فقد هتف الناس ضدك وسمعوا على قتلك»^(٢).

(١) قارن بديع خيرى: مذكرات بديع خيرى. المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص ٤٧

(٢) الريحاني، مصدر سابق، ص ١١٥ وما بعدها.

وهنا هجر الريحاني وصديقه لوسى هرناي المنزل إلى فندق هليوبوليس بالأمم بمصر الجديدة، وبقي به عدة أيام، ولكنه كان يذهب إلى المسرح كل صباح للاجتماع بالمشئيين، في الوقت الذي كانت فيه المسارح مغلقة بأمر السلطات، وبالطبع أغلقت أوبريت العشرة الطيبة، وحسر الريحاني خسائر مادية فادحة، وكادت رأسه تظير ويصبح في عداد الموتى مبكرا، بسبب وشاية وحقد الضعفاء من الموتورين، الذين نجدهم في كل عصر يقتلعون الزهور ويملاؤن الأرض خرابا.

وقد تعرض شابلن لأساءة شبيهة كاد أن يقضى بقية عمره مسجوناً، إذ كانت هناك فتاة تدعى (جوان بارى) تحاول ابترازه أثناء فترة خطوبته من (أونا أونيل)، ولم يكن شابلن قد رأى هذه الفتاة منذ عامين، وكانت في هذه المرة حامل في شهرها الثالث.. كانت تحوم حول المكان الذي يسكن فيه شابلن وقتها لخطه مرسومة من قبل الصحافة الأمريكية، وهنا اتصل مدير خدمه بالشرطة، وبعد ساعات قليلة مارست الصحافة الأمريكية هوايتها المعهودة وشهرت به ورجمته في الوحل، كما ادعت عليه بأنه والد الطفل المنتظر. واتهمته بأنه أبلغ الشرطة لكي يتخلص منها بعد أن تركها مفلسة.. ولم تمر أيام قليلة إلا وكانت هذه الفتاة قد رفعت دعوى ضد شابلن ليعترف بأبوته للطفل الذي تحمله هي رحمها، وقد وقفت الصحافة مساندة أياها، مما كان له رد فعل شديد من قبل الأمريكان ضد شابلن، وفي الوقت نفسه أراد بعض الساسة توجيه صرية شديدة له، إذ مع ولادة (جوان بارى) لطفلها، بدأت الحكومة

الفيدرالية تحقيقها مستجوبة إياها، بنية اتهام شابلن في محاولة لإثبات مخالفته للقانون، من أجل نصف حظوته السياسية، إلا يقر القانون بأنه إذا اجتاز رجل حدود ولاية أخرى مع زوجته المطلقة، وأقام معها علاقة جنسية، يكون قد خالف قانون (مان)، ويخاطر بالتعرض للسجن، وهو قانون كان قد جرى التصويت عليه بهدف منع انتقال نساء من ولاية إلى أخرى للدعارة.. ومن خلال هذه الحيلة القانونية، وجهت الحكومة الفيدرالية الاتهام إلى شابلن وقد استمرت محاكمته عدة أيام بحجة أن الأمر يتعلق بقضية فيدرالية، رغم أن خصوصيات الدم لم تثبت أبوته للطفل، وقد صدر حكم القضاء في القضية رقم (٦٨-٢٢٧) للمحكمة الجزئية بـ (لوس انجلوس) بأن شارلي شابلن غير منسب، بعد أن كان متوقفاً حصوله على عشرين سنة سجن^(١)، ورغم صدور الحكم بتهمة شابلن، إلا أن الأمر لم ينته عند ذلك، إذ تمكن محام آخر - مدفوعاً من الصحافة - عن طريق خدعة قانونية، إن يشير للمرة الثانية قضية اثبات البنوة، وكانت النتيجة هذه المرة أن صدر حكم نفقة ضد شابلن في مدينة كاليفورنيا، وقد استدعته لجنة النشاط المناهض لأميركا في واشنطن للمثول أمامها، كما مارست جماعات الضغط سلطتها لمنع إقلامه من صحالات السينما، وطالبت الصحافة بطرده من البلاد، وقبل أن يغادر أميركا، اتهمت له في مصلحة الهجرة شبه محاكمة، وأثناء سفره على الباخرة جاءت رسالته عن طريق

(١) قارن شابلن: قصة حياته، ص ٢٩٢، وما بعدها.

الراديو يطلبون منه أن يمثل أمام لجنة تحقيق تابعة لمصلحة الهجرة، تلزد على اتهامات سياسية وأخلاقية، وحين وصل إلى لندن ارسل زوجته إلى أمريكا لكي تجمع ثروته من البنوك ومن خزائنها، وحين جاءت تغلّت من جسيبتها الأمريكية، وعاشت معه في سويسرا مع أولادهما الثمانية.

ورغم ما حققه شابلن والريخاني من شهرة، إلا أنهما كانا يريا فيها ضريبا من الجنون والزيغ، وقد توصل شابلن إلى هذه الحقيقة مبكرا، حين كان يستقل القطار إلى شيكاغو، وقد اصطفت جمهرة من البشر يستقبلونه دون أن يعرفه، وكان تعليقه على ذلك، «لم أتفك أفكر بأن العالم صار مجنونا، فإذا ما كانت بضع كوميديات هزلية بائسة تتسبب بهذا القدر من الحماس، أليس ثمة شيء زائف في الشهرة، كنت قد فكرت دائما بأنني أحب أن أحظى بالضعفية، والآن وقد حصلت عليها عبر مفارقة ضريبة، كنت أحس بالعزلة وينفسي فريسة لشعور رازح بالوحدة»^(١).

«لم يكن شعورهما بالريف، إلا لأنهما كانا يسميان إلى عمق الإنسان هي افراحة وامطراحة دون زيف أو إدعاء، حتى ملأ الدنيا، فرحا ومرحا وتسلية وتمرية» كما كان طه حسين يقول في وداع الريحاني على صفحات جريدة الاهرام بعد رحيله، فقد رحل الريحاني عام ١٩٤٩ بعد أن بنى قصرا كبيرا لم يستطع أن يدخله ليتزوج فيه. وبعد هذا الرحيل المتأسوي بلربعة أعوام، خرج شابلن

(١) شابلن، قصة حياتي، ص ١٦٧

من أمريكا محزوناً وقد استقر في سويسرا بعد أن اشترى فيلا في (كورسير سوهيف) عاش فيها بقية عمره في هدوء، بعيداً عن ضجيج استوديوهات هوليوود حتى رحل عام ١٩٧٧.

نجيب الريحاني.....
وحي باب الشعرية

بدأ الريحاني مذكراته من بداية وصوله إلى بين السادسة، وتكن الغنطلي. الناقد الفني بجريدة المصري والذي عاش قريباً منه وعاصر نجوميته وهي هي أوجها. يصف لحظة القذف إلى الوجود هذه. كما يعلو للوجوديين، وخاصة هيدجر، تسميتها بدلاً من لحظة الميلاد). إذ كان إياس تاجر الخيول يمدو إلى منزله، وقد قصد منه العرق يجففه بمندبله، وإذا بلغ بيته الصغير الذي يقع في باب الشعيرة، يسأل عن حال زوجته التي تعاني آلام الوضع، فيجيب إلى سؤاله، مبروك جالك ولد، وهنا تعسقط دموع الرجل المكثود ضارعا إلى السماء وهالبا منها أن تشفى لطيفة زوجته أم ولده حديث العهد بنجيب^(١).

كانت السمة الأساسية في طفولة نجيب وصباه وحتى رحيله الأبدى، هي سمته وعزوفه عن اللعب مع أقرانه، ولكنه كان على

(١) هارن الغنطلي، مصدر سابق ص ١٦ وما بعدها.

التقيض يصبح مشاركا متحمسا حين يستظرف نكتة أو تسهويه قصة أو حادثة^(١).

كان تأثير حي باب الشعرية، وعلى الأخص حارة مصطفى التي يقطن بها، تأثيرا كبيرا على نجيب، إذ تشربت نفسه بهذه الشعبية وظلت تلازمه حتى النهاية رغم التحاقه بمدرسة الفرير الفرنسية فيما بعد.

وفي مدرسة الفرير هذه، تعرف الريحاني على المسرح ونجبه، وقام بأداء الأدوار في الحفلات المدرسية

كأنه نجيب أح يدعى توفيق بكبره، وكان له يوسف وحورج بصغرته....

وقد احتلعت المصادر التي تؤكد على أصول هذه العائلة، فعنها من ينسب هذه الأصول إلى لبنان، ومنها من ينسبها إلى العراق، وإن كنت أميل إلى تأكيد نسب هذه الأسرة. متفقا مع العتيلي. إلى الأصول العراقية، إذ أنها الأقرب إلى الاحتمال من أن تكون الأصول لبنانية، حيث ملامح الريحاني التي تميل إلى الصلابة وقوة التحمل والعناد... ولم يبد الريحاني رأيا في هذه القضية.. وأيا كان الأصل، فالريحاني الذي عرفناه، عرفناه مصريا أصيلا لحما ودما، ابن نكتة من حي باب الشعرية، مصري صميم، ولد وعاش وتربى وأعطى عمره وقته لها، حتى أصبحت مصريته ووطنيته وخفة دمه المصرية تمتد إلى أعماق جذور التربة المصرية.

(١) قارئ السابق ص ١٩ وما بعدها.

وقد مات الياس أبيه اثر أزمة مالية لحقت به، حين كان نجيب في الخامسة عشرة من عمره، وكان على نجيب أن يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، ذلك أن توفيق أخاه الأكبر قد استغرقه اللهو ونفض المسئولية عن كاهله...

وهذا الامتحان القاس هو ما تسبب في اذكاء «جنوة الرجولة» هذه ورسبت في أصماقه بذور الانسانية والرحمة والعطف الكبير^(١).

لقد غادر نجيب مدرسة الفرير بالخرتفش بعد أن تزود بما يكفيه من تعاليم اللغة الفرنسية وآداب اللغة العربية والشعر والشعراء، وكان لأستاذه بالمدرسة الشيخ بحر دور كبير في تشجيعه على الإلقاء وتمثيل بعض الأدوار.

(١) السابق، ص ٢٨.

البداية...

الضياع والاحتراف

لم يكن نجيب الريحاني هي البداية يعيل إلى الكوميديا، بل كما يقول «كانت كل هوايتي منصبة على الدرام وحده»^(١) وهو يتناول لفظ الدرام باعتبارها مرادفاً للتراجيديا أو المأساة، مع أن التفسير العلمي للكلمة هو الفعل الذي يحوى الكوميديا والمأساة في آن معا^(٢).

وعلى أثر رحيل والده وانتهائه من دراسة الثانوية، عيى نجيب الريحاني موظفاً في البنك الزراعي بمدينة القاهرة، وبه تعرف على عزيز عيد الذي كان زميلاً له يعمل بالبنك موظفاً، وقد عمل الاثنان سوياً كومبارس على الاوبرا مع أحد الفرق الفرنسية، وعلى

(١) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٢٢

(٢) لقد لاحظت في هذه المثرة عدم دقة استخدام المصطلحات الفنية في الصحافة، فهم يخلطون كلمة رواية على لعرض المسرحي، ويستخدمون مصطلح دراما باعتبارها مرادفاً للكلمة تراجيديا، كما يستخدمون كلمة مرسع بدلاً عن مسرح، ويطلقون على العرض الكوميدي رواية محمكة، ويستخدمون لفظ كوميك، بمعنى التمثيل بالإشارة إلى التغمات الموسيقية

مسرح الاوبرا شاهد نجيب الريحاني وعزيز عيد وسيلفان .
مونسيلي . كوكلان . لوسيان جيثرى . سارة برنار^(١).

مما كان لهم أثر كبير في حياتهما فيما بعد ، وحين فصلا من
البنك بسبب التمثيل وتغيبهما الدائم عن العمل ، التحقا بفرقة
عكاشة ، وكانا يقدمان فاصلا غنائيا لإضحاك المتفرجين وكان
نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطورا ويخرج
لسانه ويهز جسده (...) مما أثار سخط عزيز ونجيب^(٢) فقررا
التخلي عن هذا اللون ، وكان لهما ما أرادا ، اذا استبدلاه بتقديم
فاصل فكاهي مقتبس أو مترجم من الكوميديات الفرنسية ، وكانا
يقومان بهذه المهمة سويا ، وبالفعل نجحا في ذلك مما أغراهما في
الاستقلال وتكوين فرقة من هواة التمثيل ، كان من بينها أيمن عطا
الله وحسن فايق وروز اليوسف وأمين صدقي^(٣).

وأثناء عمل عزيز ونجيب ، وضع الأول يده على مواهب الثانی
ووجهه إليها ، إذ اكتشف عزيز عيد أن موهبة الريحاني تكمن في
تمثيل الأدوار الكوميديّة ، وليست الأدوار التراجيدية ، وساعده على
المضي في هذا الاتجاه رغم رفض الريحاني لذلك .

وقد اختلف الاثنان هاتفصلا ، إذ كان عزيز عيد يرى ضرورة
الالتزام الحرفي بتقديم الأعمال الفرنسية حين نقلها إلى العربية ،

(١) التمثيلي مصدر سابق ، ص ٤٢ .

(٢) السابق ، ص ٤٤ .

(٣) قارن السابق ص ٤٤ - ٤٥ .

حتى لا يلجأ إلى المساس بإحداث تغييرات تضر بالعمل الفني من منطلق الأمانة الفنية. وكان الريحاني على النقيض يرى أن التغيير ضروري، لأن هناك اختلاف بين البيئة الأوربية (الأصل) وبين البيئة المصرية (البيئة التي ينقل إليها العمل) حتى يتم تجاوب الجمهور مع ما يقدم.

وبذلك كان الريحاني يرى ضرورة التمسك لكي يهيم الجمهور المصري ما يقدم إليه من أصول فرنسية^(١).

وقد شكل هذا الاختلاف وجهتي نظريهما ومنظورهما الفني، الذي شكل طريقتيهما وحياتيهما الفنية فيما بعد.

وإن كان الريحاني يدين بالكثير لعريز عيد، فقد تلقى لديه تدريباته الفنية الوحيدة في حياته، إذ تعلم فن الإخراج المسرحي، وتعرف لديه على تكنيك الفارس الفرنسي، الذي قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته^(٢).

بعد انفصال الريحاني عن عزيز عيد أصبح مكان تواجدة قهوة الفن أمام مسرح أسكندر فرج. وفي القهوة قابل أمين عطا الله الذي عرض عليه أن يسافر معه إلى الإسكندرية، لأن أخاه سليم عطا الله قد ألف فرقة مسرحية هناك، وعرض عليه أربعة جنيهات شهريا، وكان المبلغ أول مرتب له قيمة يحصل عليه من التمثيل.

(١) قارن السابق من ٥١ وما بعدها.

(٢) د تليي أبوسيف نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢، ص ٢٦.

وبالفعل أسند إليه دور شارلمان في مسرحية (شارلمان الأكبر) وحقق الريحاني في هذا الدور نجاحا كبيرا فاق نجاح سليم عطا الله في دور البطولة، ونال المديح من الجميع، ولهذا السبب دعاه في اليوم التالي مدير الفرقة سليم عطا الله قائلا له «أنا متأسف جدا يا جيب أهندي لأن الفرقة استغفنت عنك، وكان هذا ضريبة نجاحه في تمثيل الدور، فعاد أدراجه ليجلس على قهوة الفن ثانية، وحين طالت أيام العطلة عثر في عام ١٩١٠ على وظيفة في شركة السكر بنجع حمادى، ولكنه فصل منها بعد سبعة أشهر، وكان ذلك على أثر مضيحة مع إحدى جاراته - وهي الحادثة التى يتكررها جيب الريحاني بشجاعة في مذكراته^(١) . فعاد أدراجه إلى قهوة الفن بالقاهرة. وفي القاهرة لم يجد مكانا ينام فيه حتى التقى بمحمود صادق في ظروف مشابهة لظروفه، وبعد أيام من نومهما في الشارع، جاء المرج، بعد أن كلف صاحب مكتبة المعارف محمود صادق، أن يعرب عن الفرنسية أجزاء بوليسية من رواية «تقولا كارترة» هي مقابل مئة وعشرين قرشا عن كل جزء. وقام محمود صادق ومجيب الريحاني بهذا العمل سويا، حتى استطاعا أن يدبرا أمورهما، ويسكنا سويا في حجرة بأحد الفنادق أعلى المكتبة، نظير خمسة قروش يوميا. وبعدها التحق الريحاني بفرقة الشيخ أحمد الشامي مترجما عن الفرنسية وممثلا نظير أربعة جنيهات شهريا ...

(١) قارن جيب الريحاني، مصدر سابق عن ٢٠ وما بعدها

ولهذه الفرقة ترجم الريحاني الابن الخارق للطبيعة، عشرون يوماً في السجن، ثم حاصه خطاب من شركة السكر تدعوه للعودة لاستئناف العمل بنجع حمادي، فعاد ثانية للشركة يعمل بها لمدة عامين، وكان راتبه قد زاد إلى اثني عشر جنيهاً في الشهر... وفي هذه الأثناء أرسل له عزيز عيد خطاباً يخبره فيه، بأن جورج أبيض قد عاد من أوروبا.. ويسوى تأليف فرقة مسرحية... ولكن الريحاني لم يعب الأمر اهتماماً، لأنه قد وعد أمه بالاستمرار في عمله بالشركة، ولكنه فصل منها عام ١٩١٤، فعاد إلى القاهرة، وبعد فترة وجيزة انضم إلى فرقة جورج أبيض، التي انضمت إلى فرقة سلامة حجازي، وأصبحت (فرقة أبيض وحجازي) وكانت الفرقة تضم روزا اليوسف وسرينا إبراهيم ومظلي مزراحي وعمر وصفي ومحمود رحي وهؤاد سليم وعبد العزيز خليل وعبد المجيد شكرى والشيخ حامد المغربي، وقد لعب الريحاني في الفرقة دوراً صغيراً أمام جورج أبيض، وهو دور فرانسوا جوزيف ملك النمسا في مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)... وقبل صعود الريحاني على المسرح، قام بنفسه بعمل ماكياج للدور، وإذا ما سعد على المسرح ورأه جورج أبيض وهو يمثل دور قلب الأسد، حتى توجُّ بمظهره فتبهرت حماسته وظل يضحك، ويضحك الجمهور معه وانتهت اللية برقت نجيب الريحاني من الفرقة، بحجة أنه لن يفلح في التمثيل أبداً، ولن يكون في يوم من الأيام ممثلاً حتى ولو كان ثانوياً^(١).

(١) قانون ص ٥١ وما بعدها.

وبعد فترة من خروج نجيب الريحاني من فرقة أبيخو وحجازي، انسحب بعض الممثلين من الفرقة احتجاجاً على بعض المديرين، منهم عزيز عيد وروز اليوسف وأمين عطا الله مع أمين صدقي، واستيفان روستي. وحسن فايق وعبد اللطيف جمجوم وآخرين، وقرروا أن يؤلفوا فرقة مسرحية، وجعلوا من مقهى متروبول مكاناً يأوون إليه، ومن مسرح برنتانيا القديم مكاناً يقدمون عليه أعمالهم المسرحية تحت اسم (فرقة الكوميدي العربي) وكانت أول أعمالهم (خلى بالك من أملي) ترجمها أمين صدقي، ثم انتقلت الفرقة إلى تياترو الشايزليزية بشارع الفجالة وعلى هذا المسرح قدمت الفرقة مسرحيات... عندك حاجة تبلغ عنها، ضربة مقرعة، الابن الخارق للطبيعة، والمهراج بلنجرور، وقد انضمت إلى الفرقة منيرة المهدي ونجحت نجاحاً كبيراً، ولكن منيرة المهدي انسحبت بعد فترة، واخفقت الفرقة بانسحابها.

ثم عقدت الفرقة عقداً مع فرقة أخوان عكاشة، على أن تمثل كل فرقة يوماً بالتناوب على مسرح دار التمثيل العربي بشارع الباب البحري لحديقة الأزككة، ولكن الحال لم يدم طويلاً حتى عادت الفرقة إلى مقرها بمسرح برنتانيا مرة أخرى، وهي هذه الفترة حقق نجيب الريحاني نجاحاً كبيراً كممثل في هذه الفرقة، وحين رفض عزيز عيد مطلبه بوضع اسمه على الأفيشات، انفصل نجيب الريحاني عنه، وكان ذلك في يونيو من عام ١٩١٦.... وبعد شهر ونصف من انفصاله عن الفرقة، التقى الريحاني مع استيفان روستي الذي كان يعمل في كباريه الأبيه دي روز (حالياً كازينو شهر

زاد بشارع الألفى) حيث كان يؤدي حركات هزلية خلف شاشة
بيضاء (خيال الظل). وقد عمل الريحاني معه خلف الشاشة كخادم
بربري متقاضيا أربعين قرشا يوميا .

الكوميديا الهزلية... بداية الطريق

قيل ان تنتقل للحديث عن المرحلة الكشفية (نسبة إلى شخصية كشكش بك)، يجدر بنا أن نتحدث عن أصول المسرح الهزلى فى الفصل المضحك، والكوميديا الارتجالية التى أنتهى منها الريحانى مصادره وكونت شخصيته منذ بداياته، حين عمل مع زميله بالبنك عزيز عيد كوميازس على مسرح الأوبرا، ثم حين عملا سويا أيضا بفرقة عكاشة يقدمان فاصلا غنائيا لاضحاك المتفرجين، ثم تخليهما عن هذا الفاصل المضحك بفاصل فكاهى مقتبس من الكوميديا الفرنسية حتى استقلا وكونا فرقة مسرحية... ثم انفصال الريحانى عن عزيز عهد بسبب التزام الأخير الحرفى بما يقتبسه، ومحاولة الريحانى لزج الموضوعات الفرنسية فى التربة المصرية، مروراً بفرقة سليم عطا الله، وفرقة الشيخ أحمد الشامى، ثم فرقة جورج أبيض، وفصله أو انفصاله منها أو عنها، حتى التقى بـ استيفان زوستى، لبدأ عمله معه خايما خلف شاشة بيضاء، ولينتقل بعدها إلى ابتداع شخصية

كشكش بك، وقد تطور هذا عند الريحاني من تقديم فصل مقتضب أو مترجم إلى تقديم مسرحية كاملة من ثلاثة فصول.

إن بداية عمل الريحاني في إطار الفصل الواحد المضحك، هي بداية استمدت وجودها من الارتجاليات الكوميديّة التي انتشرت في أوائل هذا القرن على المقاهي وفي الحفلات العامة والأفراح، وما كان يقدم من ارتجاليات مضحكة بين المصقول في المسرح الفناشي، وهو من بسيط ليست له قيمة فنية أو أدبية كبيرة.

ويرجع دكتور علي الراعي هذه الارتجاليات إلى مسرح يعقوب صنوع الذي كان يستجيب للتغيرات المورية، حين يتداخل الجمهور في الحدث الدرامي . ولم يستمر مسرح صنوع في تقديم هذا النوع من المسرح أكثر من عامين (أغلق مسرحه في ١٨٧٢) ولكنه ترك أثرا كبيرا . كما يرى د. علي الراعي . في إمكانية قيام مسرح في مصر تدريجيا وأداء، كما مهد الطريق أمام فناني الارتجال من أمثال جورج دخول، وأحمد المار، وأحمد بحبح، ومحمد كمال المصري، وسيد قشطة وغيرهم من الفنانين من أمثال، علي الكسار وأمين صدقي، ويديع حيرى (في كتاباتهما) وبالطبع نحيب الريحاني... فُلقد ولدت المسرحية المرتجلة، في بلادنا وأصبحت عناصرها الرئيسية... نصا مكتوبا قابلا للتغيير حسب الأحوال، وممثلين يؤدون هذا النص على الخشبة، وهم مهياون نفسيا لتقبل أن تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة، ويختبئ في المرة الأولى وراء كلمات نصه الأصلي ويختبئ للمرة الثانية في

الكواليس يلتقي الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص، فيجربى إذ ذاك نوع طريف من التأليف، وهو التأليف القوي، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره مجرد الاستمتاع السلبي بما يجري أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذي يتابع وينفذ ويحكم... ويتتابع ظهور صنوع على المسرح يلقي الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضا في مسرحنا، تقليد الفاضل الفكاهي الذي يتوسط، أو يعقب، العرض المسرحي الرئيسي^(١).

وقد كان هذا النوع من المسرح بمثابة حقل تجارب أكسبت نجيب الريحاني مهاراته الأولى في مجال المسرح، وأكسبها هو تطويرا، حتى سيطرت على الحياة الفنية والانتاج المسرحي عامة كمرأة كاريكاتورية للأحداث الوطنية، تعكسها وتعلق عليها بمنطقها الساخر، حتى أصبحت جزء لا يتجزأ من تاريخ المسرح الهزلي، وهي نضوجه المسرح الكوميدي المصري، إذ كان الريحاني في تطوره يحمل معه - كما يؤكد د. علي الراعي - عنصرين أساسيين: «الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التي استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافا إلى هذا كله، أثر من ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي عامة، جعله إليه يدع خيري، شريكه في

(١) د. علي الراعي، مسرح الشعب، دار شرقيات ١٩٩٣، ص ٣٠.

التمسّير الخلاق وبين هذين القطبين الكبيرين (....) ظل هن
الريحاني السابق يتأرجح حتى استطاع في أوائل الثلاثينيات أن
يثبت في مجال الكوميديا الانتقادية المعصرة عن أصول فرنسية^(١).

(١) السلي، من ٢٢٩ - ٣٠٠.

ميلاد كشكش بك

بمقابلة الريحاني لصديقه ستيفان روستي في يونيو من عام ١٩١٦، تبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياة نجيب الريحاني الفنية، يودع بها بداياته الأولى، وتنقله، ثم فصله من عمل إلى آخر، ومن فرقة إلى أخرى، تنقله ما بين عمله بالبنك الزراعي وشركة السكر، وما بين عمله كومبارس على مسرح الأوبرا مع عزيز عيد، ثم عمله في فرقة الأخير، بعد أن انفصل من البنك الذي كان يعمل به، ثم انضمام الريحاني إلى فرقة سليم عطا الله بالأسكندرية، وبعد فصله انضم إلى فرقة الشيخ أحمد الشامي، ثم عودته لشركة السكر ينجم حمادى ثانية، وفصله منها مرة أخرى، ثم التحاقه بفرقة أبهى وحجازي، وبعد أن طرد منها، عمل مع فرقة الكوميدي العربي، وخرج منها بسبب خلافه للمرة الثانية مع عزيز عيد.. حتى قابل استيفان روستي ليبدأ معه مرحلة جديدة في كباره الأبيه دى روز، فقد كان استيفان روستي يظهر خلف ستارة بيضاء يؤدي خلفها حركات هزلية، وتوسط استيفان روستي لتجيب الريحاني لدى صاحب الكباريه الخواجة روزاتي Rosati، وبالفعل قبل عمل

الريحاني في دور خادم بري، وبعد ذلك بدأ استيفان والريحاني يمثلان مسرحيات ذات الفصل الواحد باللغة الفرنسية والعربية، عمادها شخصان، بالإضافة إلى شخصيات نسائية تقوم بالرقص والاستعراض... ثم ظهرت شخصية كشكش بك في هذا الاستعراض الفرانكو آراب Franco · Arab. من المسرحيات ذات الفصل الواحد، وكانت كوميديات الفرانكو آراب هي إحدى ومائل المسرح للتسلية في تلك الفترة، فقد كان جمهور الملاهي في بادئ الأمر من الأوروبيين الأثرياء، ولم يلبث أن انضم اليهم محدثو الثراء من المصريين الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب، وأخذوا يقلعون الأوروبيين المقيمين في مصر، كما انضم إلى هذه الفئات عمد القرى - أمثال كشكش بك - بعد أن ارتفعت أسعار القطن خلال الحرب^(١).

ويحكى نجيب الريحاني عن كيف تولدت شخصية كشكش بك، حيث كان مستقياً على فراشه في إحدى الليالي، مستعرضاً ما مر به من تجارب، فإذا به يجد مواضيع تعبر تعبيراً صادقا عن هذا العالم، فأيقظ في فجر هذه الليلة أخاه الأصغر - كما يقول الريحاني - «وكان لي خير عون وساعد، ورحبت أملى عليه هيكل الموضوع الذي صممت على إخراجه، وكان عبارة عن أن عمدة من الريف وقد إلى مصر يحمل الكثير من المال، فالتف حوله فريق من الحسان أضمن ماله وتركه على الحديدة، فعاد إلى قريته بعض

(١) د. ليلى أبو سيدة، معتبر سابق، ص ٥٤.

بنان الندم، ويقصم أغلظ الإيمان، أن يتوب إلى رشده وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل^(١) .

ولكن د. علي الراعي يرجع شخصية كشكش بك إلى مصادر أخرى مختلفة عن تلك التي ذكرها نجيب الريحاني، حيث يرجعها إلى الفنان عبدالقادر سليمان، الذي قدمها في مقهى شهبان بالإسكندرية عام ١٩١١، "عمدة مولع بالنساء، يتحرق شوقا إلى الزواج من حسناء من البندر، ويجري بينه وبين خادمه حوار من النوع الذي أصبح فيما بعد مألواها بين عمدة كفر البلاس وتابعه رهوب"^(٢) ثم يشير إلى مصدر آخر يرجعه إلى الكاتب إبراهيم رمزي في مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه» التي كتبها عام ١٩١٥، أي قبل ظهور كشكش بك بعام واحد. "وفيها تتركز الأحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة فتحدث له مفامرة لم يكن ينتظرها"^(٣) .

وأيا كان الموقف، فقد تقدم الريحاني إلى إدارة الكازينو يطلب فيه القيام بتجربة جديدة يمزج فيها الرقص بالتمثيل بالفناء مع استخدام حوار عربي - فرنسي - إنجليزي في خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس مع خليط رفيع من القصة المسرحية

(١) نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٧٤.

(٢) د. علي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٩٧.

(٣) السليل، ص ٢٩٨.

يتمثل في شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجري له من استغلال واستغلال على أيدي وسيقان الفاتكات من الرافصات اللواتي كن يملأن الكازينو^(١)..

وبالفعل وافق الخواجة روزاني، وقدم الريحاني أول أعماله عن كشكش بك بعنوان "تعليلى يا بطة" في أول يوليو من عام ١٩١٦، ونجحت التجربة نجاحا كبيرا جعل في الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص بمزيد من المقامرات الرافصة الموسيقية، ومما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحاني^(٢).

وقد استغرق عرض "تعليلى يا بطة" عشرين دقيقة، وزاد مرتبه بعدها عشرين قرشا، وبعد أسبوع كتب الريحاني مسرحية عن كشكش بك عمدة كفر البلاص، وأضاف إليه زعرب (شيخ الفخر) فزاد الإقبال عليه من المشاهدين، كما زاد دخله بمعدل ٥% من الدخل نظير التأليف والإخراج، وكتب العمل الثالث بعنوان (بكرة في الشمعش) وتضاعف إيراد الملهى، وأدرك الخواجة روزاني أن الريحاني بمثابة الدجاجة التي تبيض ذهبا، وهنا ضم الريحاني إليه أمين صدقى (كاتب)، وقد كان نجيب الريحاني يشارك أمين صدقى في اقتباسه من الفرنسية خاصة من لايبش LABICHE

(١) السابق، ص ٢٩٧.

(٢) السابق، ص ٢٩٧.

وفيدو PEYDEAU وقدعوا سويًا خليك تقيل، هز يا وز، إيدله جامد، وقد ارتفع مرتب الريحاني إلى ٢٧ جنيتها شهريا، وكان راتبا لم يصل إليه ممثل في ذلك الوقت^(١).

ثم بدأت الملاهي الأخرى تشهج نفس نهج ملهى الآيبه دي روز، فتكونت فرقة كازينو دي بار، وعلى رأسها عزيز عيد، ولكنها فشلت، إلى أن جاءت بمصطفى أمين وعلى الكسار، وبالفعل نجحت الفرقة حتى جعلت الملهى يمثل مكانة كبيرة في شارع عماد الدين، وبدأ نجم الكسار يعلو مما جعل التهاوس مع الريحاني ممكنا، إذ قد أحرز (عثمان) الكسار شعبية ضخمة، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالا منتطح النظير، وبذلك استطاع على الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترات طويلة، غير أن الريحاني كان أقدر على الفكاهة من الكسار، وأرحب خيالا، وتعد شخصية كشكش بك، أكثر أهمية من شخصية عثمان^(٢).

ونتيجة لجمو الدسائس ساءت الأحوال بين الريحاني وبين الخواجة روزاتي، مما اضطر الريحاني لترك ملهى أبيه دي روز، ملتحقا بمسرح الرينسانس (الذي يشغله محل شملا الآن في شارع هؤاد الأول)، وقد تعاقد الريحاني مع صاحب المسرح الخواجة ديموكنجس DEMOKONGES على أن يتقاضى مبلغا شهريا مئة وعشرين جنيتها، أي بزيادة أكثر من تسعين جنيتها على التعاقد الأول

(١) فكرز نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٨٢.

(٢) د. ليلى أبو سيف، مصدر سابق، ص ٦٧.

مع الخواجة روزاتي، الذي رفع دسوى ضد الريحاني مطالبها بتعويض عن استخدامه لاسم كشكش بك، لكنه حسر القضية، مما جعل الريحاني يسجل اسم كشكش بك باسمه، باعتباره أول من ابتكر هذا الاسم، وقد أطلق الخواجة روزاتي ملها بعد أن انتقل الريحاني بفرفته للعمل بمسرح الرينسانس، وهناك حقق نجاحا كبيرا مضاعفا، وكانت أول مسرحية له بعنوان (ابقي قابلي) لإشافة خصمه قبل صدور الحكم، ويقول الريحاني عن اسم هذه المسرحية، بأن هذه التسمية كانت بداية لاكتشاف جديد في عالم التمثيل، وهو مراعاة «الناويز والتريقة» على الغير باستعمال اصطلاحات وأمثال يذهب الخصوم في تفسيرها مذاهب شتى، حتى صار قاعدة ودستورا للفرق حين اختيار أسماء مسرحياتها^(١) وبعد شهر قدم الريحاني مسرحية (كشكش بك في باريس) وبعدها قدم (وصية كشكش بك) حتى أصبح اسم كشكش بك يعرفه الجميع في مصر.

ونظرا لانتهاه تعاقد مسرح الرينسانس أنشأ الخواجة ديمو مسرحا جديدا في شارع عماد الدين، أسماء الاجبسيانة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها الريحاني على هذا المسرح هي (أم محمد)، التي أعدها مع أمين صدقي، ولكن الريحاني اختلف مع صاحب المسرح مميو ديمو، لأن الأول قرر أن يوقف التمثيل بالمسرح يوما حادًا على وفاة الشيخ سلامة حجازي في أكتوبر عام

(١) طارق نجيب الريحاني، مصدر سابق، ص ٨٨ ، ٨٩.

١٩١٧، ولكن صاحب المسرح رفض، فانسحب الريحاني وحل محله حسين رياض، الذي التحق بالفرقة مؤخرًا، وبنسحاب الريحاني اضطر صاحب المسرح إلى إغلاقه للتفاوض مع الريحاني من جديد، وقيل الريحاني شريطة أن يرفع الخواجة يده عن إدارة الفرقة، ويتركها للريحاني في مقابل أن يحصل الخواجة على ٢٠٪ من الإيراد يوميًا... ومن هنا بدأ تاريخ الريحاني في إدارة الفرقة، فاعاد مسرحية (حماتك تحبك) من تأليف أمين صدقي، وعلى أثرها مسرحية (خلق حوش)، ولكن الإيراد لم يزد بسبب إقبال الجمهور على الكسار في مسرح كازينودي بار المجاور له.. وبعد دراسة الريحاني لما يقدمه الكسار، وجد أن مسرح الأخير يعتمد بشكل أساسي على الاستعراضات وبعض المواقف الكوميديّة، فقام الريحاني بتقديم مسرحية استعراضية، وعلى الفور قدم مسرحية (حمار وحلاوة)، وهما زاد الإقبال ثانية على مسرحه، وبسبب هذه المسرحية اختلف أمين صدقي مع الريحاني، إذ أراد الأول مقاسمة الثاني في الأرباح ولكن الريحاني رفض، فترك أمين صدقي الفرقة ليعمل مع الكسار، وحل محله بديع خيري، الذي لازم الريحاني حتى وفاته، وقد وضع بديع خيري أزجال المسرحية الحديثة (على كيفك)، ثم تعاقد الريحاني مع سيد درويش الذي كان يعمل مع فرقة جورج أبيض، ورفع راتبه من ثمانية عشر جنيهًا لدى أبيض، إلى أربعين جنيهًا، وقدم ثلاثتهم الريحاني وبديع خيري وسيد درويش مسرحية (ولو) التي عرضت في ٨ يوليو عام ١٩١٩، لتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الريحاني.

**نجيب الريحاني - سيد درويش..
والمرح الغنائي**

شهد عام ١٩١٧ يوما مشهودا في تاريخ الموسيقى العربية والمسرح الفنائى، حيث كانت القاهرة تشهد بزوغ نجم لامع، هو الشيخ سيد درويش، الذى عمل مع نجم كبير ذاعت شهرته هو الشيخ سلامة حجازى، والذى رحل في أكتوبر من العام نفسه، إذ قصد الشيخ سيد درويش إلى الشيخ سلامة حجازى في أواخر أيامه، بعد أن كان قد استمع الشيخ سلامة له في الإسكندرية وشجعه على المضى في طريقه، وحين قدم الشيخ سلامة الشيخ سيد درويش في مسرحية «غاية الأندلس»، استقبله الجمهور بفتور، وكان ذلك نتيجة لما يتمتع به الشيخ سلامة حجازى من صورة ساحرة، ومكانة كبيرة في قلوب مستمعيه^(١). وقد خرج الشيخ سلامة حجازى على الجمهور لينهره قائلا: «استمعوا إلى

(١) قارن د. محمود أحمد الحفنى: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٨٧ وما بعدها

هذا الفتى... إنه فتان المستقبل^(١). وعن هذا اليوم يروى زكى
 طليعات كيف استقبل الجمهور الشيخ سيد درويش، حيث يقول:
 «استقبل الجمهور سلامة حجازى عند ظهوره على المسرح بالانشيد
 المألوف، تصفيق منتظم يتخلله صفير غير منتظم، ثم دق على
 جدران الشرفة، ثم هتاف بحياة الشيخ، وجاءت فترات الاستراحة،
 ورفع ستار المسرح من جديد، وتقدم سلامة حجازى بين الهتاف
 والتصفيق يقدم ضيفه وابن بلده الإسكندرية الشيخ سيد درويش..
 وأخيرا ارتفع الصوت بالقناء، صوت سيد درويش... ولكن موضع
 الدهشة أن الجمهور - وأنا من الجمهور - لم نهتز ولم نطرب...
 وإذا أخذ الشيخ الصاعد يعيد مطلع الدور الذى يفنيه (ضيعت
 مستقبل حياتى) أخذ الجمهور يزوم ويتعامل، وسرعان ما ارتفعت
 التعليقات تتابع، وأحنا مائتا، إذا كنت ضيعت مستقبل حياتك، تبقى
 خيبة بسبع رجلين^(٢)، ويرد زكى طليعات هذا إلى غوغائية
 التذوق، بسبب أحداث الحرب العالمية الأولى، ثم تطاحن الأنظمة
 السياسية وانقسام وجهات النظر وقيام جديد على انقاض قديم.

كان الشيخ سيد درويش يعمل مقرنا بالإسكندرية فى المحلات
 العامة والمقاهى، وكان يفنى وهو يعزف على العود... ثم جاءت
 لجورج أبيض فكرة إنتاج أول أوبريت مصرى، فكلف عبد الحميد

(١) عبد الحميد توفيق زكى سيد درويش، دار المعارف ١٩٩٢، ص ١٣

(٢) زكى طليعات، ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٦٥

المصري بكتابتها، واستدعى جورج أبيخس سيد درويش من الإسكندرية عن طريق المحامي الإسكندري مرسى محمود (والد الفنان محمود مرسى)، وكانت أوبريت «فيروز شاه» ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي جاء فيها سيد درويش إلى القاهرة، فقد جاء - كما ذكرنا - من قبل إلى الشيخ سلامة حجازي^(١).

وعلى أثر نجاح الأوبريت، قرر نجيب الريحاني مقابلة الشيخ سيد درويش، إذ أنه مع ظهور فيروز شاه، بدأت أولى نقاط التحول في الموسيقى المصرية. من حيث الثورة على القوالب القديمة، ومن حيث إعلاء التعبير على التطريب، ثم تطويع النغم الغربي للمذاق المصري والشرقي، بعد مزجه بالنغم المصري^(٢). وبالفعل التقى نجيب الريحاني بسيد درويش عن طريق بديع خيري، وكان لهذا اللقاء أثر كبير على الحياة الفنية، حيث قدموا سوياً أوبريت «ولو» و «إش» و «فشر» و «قولوله» و «رن» و «المشرفة للطيبة».

(١) قارن عبد الحميد توفيق زكي، مصدر سابق، ص ١٢ وما بعدها.

(٢) قارن زكي طليمات، تكريرات ووجوه، مصدر سابق، ص ٧٢ - ٧٤.

**نجيب الريحاني ..
والأوبريت**

بتمعاون سيد درويش مع الريحاني ويديع خيرى، بدأت مرحلة الأوبريت لدى نجيب الريحاني بعد أن ستم أعمال الفصل المصالح والفرانكو آراب، حيث وجد الريحاني أن «الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقي وطبيعتها الرومانتيكية، هي أنسب شكل حتى يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار، في المشاهد التي تتخلل أغاني الأوبريت، لهذا كان الريحاني يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذي يعطى الأولوية للعناصر الكوميديّة»^(١). إذ تخلق نجيب الريحاني في هذه الأعمال عن شخصية كشكش بك، وبدأت نماذج الكوميديا الراقية في الظهور، واستبعد تكتيك كوميديات الفرانكو آراب واستبدلها بشخصيات واقعية، حتى تحول الريحاني إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب، حيث أتاح شكل الأوبريت للريحاني تطوير تقنياته

(١) د. هلى يوسف؛ مصدر سابق، ص ٧٩

الكوميدية^(١). ومن هنا بدأ الريحاني بمخاطبة جمهور مختلف من الطبقة الوسطى المساعدة، بدلاً عن جمهور الأجانب وأثرياء الحرب، بعد أن أخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح، على أثر صدور دستور مصرى عام ١٩٢٣ وافتتاح أول برلمان للبلاد عام ١٩٢٤^(٢). وقد بدأت مرحلة الأوبريت هذه بـ أوبريت (ولو) الذى كان أول ثمرة تعاون بين سيد درويش ونجيب الريحاني عام ١٩١٨ وإن كانت رسالة ماچستير د. ليلى أبوسيف عن الريحاني ترجع هذه المرحلة إلى عام ١٩٢٠ مع أوبريت العشرة الطيبة، وهى تستند فى ذلك إلى قول الريحاني نفسه فى مذكراته بأن العشرة الطيبة هى أول عهد بأوبرا كوميك، والأوبريت فى مصر، وإن كنا نستطيع تتبع هذه المرحلة منذ عام ١٩١٨ مع بداية أول تعاون للشيخ سيد درويش مع الريحاني ويديع خيرى، وإن كانت العشرة الطيبة تعتبر قمة عطاء هذه المرحلة.

(١) قرن السابق، ص ٢٩.

(٢) قرن السابق، ص ٨٠.

عودة إلى الفوضى والنجاح الرحلات والرحيل

تدهورت أحوال الريحاني النفسية والمادية بسبب ضفائث النفوس من الموتورين والفشلة، مما تسبب عنه آلام نفسية وخسارة مادية في أوبريت العشرة الطيبة، والمؤمرات التي حيكت ضده بسبب فروقته اللتين كانتا تعملان في وقت واحد، وبسبب خسارته المادية الفادحة بتدهور العملات الأجنبية التي كان يحتفظ بها في البنك من نوع المارك والفرانك والليرة. وقد حدثت له في العام نفسه مشاكل بينه وبين الشيخ سيد درويش، وشيخ المخرجين عزيز عيّد، وبينه وبين صديقه «لؤي دى فرناني» التي كان يلقبها «بوش السعد»، فقرر السفر إلى سوريا ولبنان لتعويض هذه الخسائر، وللترويح عن نفسه ثم لتجديد نشاطه ثانية، بعدما أصابته حالة من الكسل والكساد... ولكن الرحلة لم تنجح، ذلك أن أمين عطا الله الذي كان يعمل ممثلاً لديه، تمسح مسرحياته وقدمها في بلاد الشام، فاعتبر الجمهور هناك أن الريحاني هو كشكش بك المزيّف وليس الأصلي، ولهذا لم تنجح عروضه في الشام، وهناك تعرف على بديعة مصابني التي جاءت إلى القاهرة وقدمها للجمهور

المصري في أعماله، وفي مصر كانت تنتظره قضية رفعها ضده الخواجة ديمو صاحب تياترو الإيجمسيانة. بحجة امتناع الريحاني عن العمل. في الوقت الذي كان فيه الريحاني يقوم بجولة في الشام. ولكن القضية انتهت في صالح الريحاني، وبعدها قدم موسماً كاملاً في الاسكندرية على مسرح كونكوردي، كما تقدم إليه متعهد ليمسافر إلى سوريا ولبنان مرة أخرى في جولة فنية، ولم تكن الرحلة الثانية أفضل من سابقتها، وفي لبنان سمع الريحاني بعودة يوسف وهبي من إيطاليا، وهزمه تكوين فرقة مسرحية جديدة مع شيخ المخرجين عزيز عيد، فعقد الريحاني العزم على العودة إلى مصر، وحين عاد إلى مصر كان بديع خيرى وشقيق الريحاني الأصغر قد ألف مسرحية «على قد الحال»، وقد شارك الريحاني في تعديل المسرحية، وأطلق عليها فيما بعد «الليالي الملاح»، وقد نجحت بديعة مصاننى في هذه المسرحية نجاحاً كبيراً، وبعدها ثالت النجاحات، فقدم الريحاني أوبريتات: الشاطر حسن وأيام العز، ثم ميلودراما ريا وسكينة التي كانت أحداثها حقيقية بمدينة الاسكندرية عام ١٩٢١.

وفي هذه الأثناء اتفق الخواجة ديمو ومصطفى خنى مدير مسرح برنتانيا على الاشتراك في اتمام المسرح الذي كان سقفه مجرد خيش، وأن يجلب فرقةً أجنبية تقدم عروضها عليه، ولكن بعد عدة مفاوضات، وقبل أن يعرض الريحاني على المسرح أعماله في فترات متقطعة، أعد مع بديع خيرى مسرحية «البرنيسيس» وخرج فيها عن شخصية كشكش بك، وقد كانت البرنيسيس أول

مسرحية مهمة يخرج فيها نجيب الريحاني عن شخصية كشكش بك ليؤدى دور الرجل الفقير الذى يتمسك بالقيم الأخلاقية مهما كانت الاغراءات، وبعدها قدم أوبريتات الفلوس، لو كنت ملك، ومجلس الأمن.

وقد انتهى تعاقد الريحاني مع مسرح برنتيانا فى يوليو عام ١٩٢٤، وتزوج فى هذا العام من بديعة مصابني بعد أن قررا السفر إلى أمريكا الجنوبية.

وبالفعل غادر الريحاني مصر على باخرة «ضربالدى» ومعه زوجته بديعة مصابني والممثلين فريد صبرى، ومحمود التوسى، وجوجو، ابنة بديعة مصابني حتى أمريكا الجنوبية، بعد أن رست السفينة عند بلدة سانتوس، وهى البلدة تعرف الريحاني على مليونير سورى يدير أكبر فندق فى المدينة، واتفق معه على تقديم استكشيات غنائية تقودها بديعة مصابني، ولكن النجاح لم يحالفهم كثيراً، فوئد الأدبار ناحية سان باولو، وهناك ألف الريحاني فرقة مسرحية معتمداً بالسوريين والعرب، وقد نالت أعمالهم نجاحاً كبيراً، ثم سافروا بعدها إلى ريو دي جانيرو، ثم سان باولو ثانية، ثم أروجواى، والأرجنتين فى مدينة بوينس آيرس، وروساريو وفرطبة وتوكومان... وقد مكث الريحاني عاماً كاملاً فى ريوغ أمريكا الجنوبية، والسفر منها وإليها، ثم عاد وفرقته إلى مصر، وهى عودته عرج على باريس، ثم إلى الاسكندرية، وكان أمين صدقى فى انتظاره، وكان قد اختلف مع على الكسار فتركه، وقد ألف الريحاني

فرقة دار التمثيل العربي، وقدم مسرحيات فتصل الـ ١٠٠. مراتى فى
الجهادية، وبعدها افترق عن زوجته بديعة مصابنى، فأنشأ مسرحاً
خاصاً به، واستأجرت بديعة مصابنى فى الوقت نفسه صالحتها
المعروفة بشارع عماد الدين.

وقد كون الريحاني فرقة الجديدة من روز اليوسف وعزيزة
أمير وزينب صدقى وسرينا ابراهيم ومارى منصور وحسين رياض
ومنسى فهمى وحسن فايق وأحمد علام وغيرهم، وقدم أعمالاً
مأساوية فى مسرحه الذى أنشأه عام ١٩٢٦، ولكن الجمهور لم
يقبل أن يراه مأساوياً فأنفض عنه وحلت به كارثة مالية فعاد
لتقديم ككشكش بك ثانية^(١).

لقد كان نجيب الريحاني ينظر إلى المسرح باعتباره فناً جاداً، بل
كان يتمنى أن يقدم أعمالاً تراجمية، فقام بدور برجييه فى
مسرحية خلى بالك من إميلى عام ١٩١٦ من إخراج عزيز عيد، هذا
رغم نجاح الريحاني فى الكوميديا، وفى عام ١٩٢١ قدم دوراً
تراجمياً هو دور السفاح مرزوق فى مسرحية (ريا وسكينة)، رغم
نجاحه فى فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو آراب واستعراض
وأوبرا كوميك وقد أنتج عام ١٩٢٠ أوبريت العشرة الطيبة، وفى
عام ١٩٢٦ يؤلف فرقة للتمثيل التراجيدى ثم يتطور من هن الفرانكو
آراب الترفيهى، وينصرف عن قناع ككشكش بك، ثم يلجأ إلى
الكوميديا الانتقادية من طريق الاقتباس من المسرح الفرنسى،

(١) قلون: د. لىل أبو سيفه مرجع سابق، ص ١٢٦ وما بعدها.

وهذه الخطوة الجريئة هي التي ضمنت أن يظل اسمه باقياً حتى الآن^(١). ولكن هي فترات افلاس وانتكاساته المسرحية، كان يعود مضطراً إلى كشكش بك، محتمياً به حتى يعود مركزه الثاني ثانية لكي يواصل كوميدياه الجادة.

في الفترة من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣١ لم يرق الريحاني نشاطاً فنياً منتظماً، ولهذا سميت هذه المرحلة بمرحلة الفوضى الفنية^(٢)، إذ ضاع الريحاني وسط عالم مشحون بالإضطرابات الفنية والأزمات المالية، كما قرر أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما، نظراً لنجاح يوسف وهبي في هذا اللون الأخير. الذي صانف هوى في نفوس الجماهير، حيث تشاهد الطبقة المتوسطة. ولأول مرة في مصر. صورتها في مسرحيات اجتماعية معاصرة، إذ قدم يوسف وهبي للجمهور أول دراما اجتماعية بالعامية تحت عنوان «الذبايح» التي كتبها أنطون يزك والتي قدمها يوسف وهبي عام ١٩٢٥...^(٣).

ومن هنا كون الريحاني فرقة جديدة من معلى فرقة يوسف وهبي الذين انسحبوا لتوهم من الفرقة عام ١٩٢٦، فاستأجر صالة راديو الملحق بمقهى يحمل الاسم نفسه، وأطلق على الصالة اسم مسرح الريحاني، وافتتح مسرحه بمسرحيات مترجمة عن الفرنسية، مثل المتعمدة لبيتر فروندي ومونوفانا لبيتر لك ثم الجبة

(١) قانون د. علي الراعي، مسرح الشعب دار شرقيات ١٩٩٣، ص ٢٩٩ وما بعدها.

(٢) قانون د. ليلى أبو سيف، مرجع سابق، ص ١١٧ وما بعدها.

(٣) قانون السابق ص ١١٧ وما بعدها.

واللصوص، حتى انتهى الأمر بإفلاس الريحاني وحل فرقته، خاصة وأن الجمهور لم يرض وأن يرى الريحاني إلا في كشكش بك والأنوار الكوميديّة، مما كان سبباً في عودة الريحاني إلى الكوميديا ومسرحيات كشكش بك... هنا عاد وكون فرقة من ممثلي الكوميديا معتمداً على راقصات أجنبيات، وافتتح موسم ١٩٢٧ باستعراض «ليلة جنان، وتلاها «بملكة الحب» والمحموظة بأسلوب الفرانكو آراب ثم قدم عشان بوسة مع يديع خيرى عام ١٩٢٧، وأه من التمسوان عام ١٩٢٨، وفي العام نفسه قدم إبقى اغمضنى، وبذلك يظل كشكش بك هو المحور الأساسى فى كل الأعمال السابقة، وإن كان قد حدث تحول فى شخصية كشكش بك، فهو لم يمد . فى مسلكه . الممثلة الباحثة عن اللذة والمتعة، وإنما هو عجز فقير أحرق. تصبح سذاجته الريفية هدفاً للثقات، وهذا التحول فى رسم شخصية (كشكش) يصاحبه تحول فى النتيجة، وهكذا اكتسبت هذه المسرحية بعداً جديداً من العمق والجديّة، ذلك أن كشكش بك ظل ضحية تأثير الضحك، غير أن ثمة تغيرات تقع لأولئك الذين يحتالون عليه، فهم بالفنون جمعية دستورها المال والجشع، وبطرفة واحدة ينقلن الريحاني إلى كمال الكوميديا الأخلاقية وبالرغم من تكتيكه، ظل يعتمد أصوله من «الفارس»، فقد امتزج بجرعات من الساتير والكوميديا الاجتماعيّة... وكذلك لم يمد الصراع قائماً بين «كشكش» و«أم شولج» أو بينه وبين الخواجة، بل أصبح يدور بين «كشكش» وبين «الطليقة المتوسطة»^(١).

(١) قارى السابق من ١٢١ . ١٢٢

وبعودة كمشكش بك يسترد نجيب الريحاني جمهوره مرة ثانية، كما تعود إليه بديعة مصابني كزوجة وممثلة في عام ١٩٢٨، ويقدمان أوبريت ياسمينا وأوبريت أنا وأنت عام ١٩٢٩، ثم مسرحية إبقى الحمزنى واستعراض مصر في عام ١٩٢٩ حتى انفصلت بديعة عن الريحاني ثانية، فتقدم بدونها أوبريت «تحية السبح» «أصبح» وأوبريت «ليلة نغفة» واستعراض القاهرة باريس نيويورك، وفي نهاية موسم عام ١٩٣٠ قام برحلة فنية لمسوريا ولبنان وفلسطين، وبعد عودته قدم «فارسات» أموت في كدم، «عباسية» ودحاجة حلوة، وفي تلك المرحلة أصبح مفهوم فارسات الريحاني وتكتيكها أشد عمقاً في فارسات المرحلة المبكرة، فهي تتفوق على تلك في تصويرها الواقعي للشخصيات، كما أنها تشتمل على قصص أكثر وضوحاً من الكوميديا الحقيقية... «ولابد أن لتجارب الريحاني الشخصية تأثيراً قوياً على نظراته الشاملة، وأعماله، فقد بثت متاعبه المادية وفشله في المسرح الجاد في نفسه، إحساساً بالخيبة والمرارة، وهكذا تصبح الفارسات المنشائمة عنده ضرباً من الهروب السيكولوجي، فالتهمك. وليس المرح. يسهطر على فته والنظرة الساخرة بالجمهور، وليس الرغبة في تسليته، جعلته يستغل مراراً هذا النوع الذي يسهل فيه النجاح التجاري»^(١).

(١) السابق، ص ١١٩

الكوميديا الأخلاقية.. نهاية الطريق

بعد الخمسائر الفادحة التي لحقت بمسرح الريحاني من جراء تقديم مسرحيات جادة بأعضاء فرقة رمسيس مرة ثانية، خارت عزيمة الريحاني، ولم يعد يحتفل آثار الحرب بالأسلحة الدنيئة، وهنا وضع بدء ثانية في يد بديع خيرى، الذى تخلص من ارتباطاته بعلى الكسار، ليستأنف العمل مع الريحاني من جديد، وعاد إلى كشكش بك، وهنا بدأ الريحاني يتخلص من العناصر الاستعراضية، ويتعمق فى تقديم الكوميديا الأخلاقية المبروجة بالسخرية. وفى عام ١٩٢٢ تلقى الريحاني رسالة من أميل خورى رئيس تحرير الأهرام السابق، الذى نفته الحكومة إلى باريس لمعارضته الاستعمار الإنجليزى، وهناك عمل بالتجارة، ثم ساهم فى شركة إخوان جومون الفرنسية Goumont Brothers التى قررت تقديم فيلم عربى بعنوان «ياقوت أفندى» وقدم أميل خورى الريحاني وبديع خيرى إلى المخرج جورج فوشيه وكانت قصة الفيلم تدور حول مفامرات ياقوت أفندى، وهو رجل مصرى تزوج من امرأة فرنسية، وقد مثل بديع خيرى فى الفيلم، لأول وآخر مرة فى حياته دور رجل مغربى.

وحيث عاد الريحاني من باريس إلى مصر، اتفق مع مدير تياترو برنتانيا - (وكان في الأصل يسمى مسرح الاجيسيانية، ثم تحول إلى مسرح برنتانيا القديم، ثم إلى برنتانيا الجديد ، وأصبح الآن محل كبايجي) للعمل في مسرحه مقابل أن يتقاضى الريحاني حصة معلومة. وفيه قدم الريحاني «الدنيا لما تضطك» وتعاقب على فيلم «سلامة عاير يتجوز»، وفي هذه الأثناء قدم «حكم قراقوش» و«مين «يماند ست» وتوالت مسرحياته في المواسم التالية فقدم «فاقوس أفندي» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كف عفريت»، «استي بختك»، «الدلوعة»، «محدث وأخذ منها حاجة»، «حكاية كل يوم»، «مدرسة الدجالين»، «ثلاثين يوم في السجن»، «لما كان في نفسي»، «حسن ومرقص وكوهين»، «إلا خمسة» وفي موسم ١٩٤٦ افتتح موسمه بمسرحية «قسمتي» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كف عفريت» وقد استدعاه أحمد سالم من استوديو مصر على وجه السرعة لتمثيل فيلم «سلامة في خير».

ولقد كان عام ١٩٢١ في حياة الريحاني نقلة كبيرة نحو الكوميديا الجادة باقتباسه لمسرحية توباز Topaze لمرسيل بانبول Marcel Pagnol ، «توجد هذه المسرحية بالرغم من فشلها ذات أهمية بالغة، لأنها تشهد بداية نضج الريحاني كفنان كوميدي»^(١)

ذلك أن الريحاني قد ركز في هذه المسرحية على مضامين اجتماعية وأخلاقية هادفة، يربطها بطبيعة مجتمعه الذي يعيش

(١) د. هادي أبو سبيح، مصدر سابق، ص ١٥١.

فيه، إذ بدأت الكوميديا لديه منذ هذه اللحظة تتحوّ منحاً جاداً، مثل الحياة الثقافية التي تتحوّ نحو هذا المنحى، مؤكدة على القومية والتراث المصرى والاسلامى القديم.

كما كان عام ١٩٢١ تحولا كبيرا فى فرقته الكسار الذى تغلى عن الفصل المضحك وكوميدياته الموسيقية، إلى اقتباس مسرحية البخيل لموليير، مما جعله يسير فى ركب التطور، لكن فرقته تعرضت فيما بعد لأزمات كبيرة، مما جعله يمود إلى تقديم اعمال مشابهة لفترة نجاحات سابقة. واستمر على هذا الحال حتى عام ١٩٤٩، الذى سرح فيه فرقته، وانضم إلى مسرح الشعب^(١). لقد وصل الكسار إلى طريق مسدود بمعاودته تقديم شخصية الخادم البربرى الاسود وقد اثبت الريحاني أنه فنان أديب، إذ تغلى أولا عن شخصية كشكش بك، قبل وقت بعيد. ورغم أنه ظل يحببها من حين إلى آخر، كما كان فى نفس الوقت قادرا على مسايرة الزمن، وقد كانت للريحاني أهداف طموحة فى الكوميديا، ففى مطلع الثلاثينات أدرك أن الوقت قد حان لتضج الكوميديا المصرية^(٢)، التي نضجت على يديه فى هذه الفترة وأخذت تتطور فى هذا الاتجاه حتى رحيله.

(١) القرن السابق من ١٥٩ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٦٠

الريحاني .. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره

نقد بدأت محاولات المسرح العربي الأولى في لبنان عام ١٨٤٧ على يد مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥)، وبدأت في مصر عام ١٨٧٠ على يد يعقوب صبور (١٩١٣ - ١٩٢٦) وقد نزع سليم النقاش إلى الإسكندرية عام ١٨٧٦ يقدم أعماله على مسرح زيزينيا، ولكن المسرح احترق بعد تقديمه لمسرحية «ابو الحسن المفلح»، ثم جاء أحمد ابن خليل القباني (١٨٢٣ - ١٩١٣) إلى القاهرة في عام ١٨٨٤ وقدم على الأوبرا مسرحية «الحاكم بأمر الله» وقد شكلت محاولات هؤلاء جميعاً البذور الأولى لزروع هذا الفن الجديد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أرض مصر والعالم العربي ومع نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات أخرى لها أهميتها متمثلة في اقتباس وتمصير محمد عثمان جلال (١٨٢٨ - ١٨٩٨) لبعض مسرحيات موليير والأدب الفريسي، وكان اقتباسه وتمصيره أكثر أمانة من سابقيه، إذ التزم بالأحداث الأصلية دون تصرف أو تحوير. وقد جاء حوار بهنجرل العاصي. وقد حملت اقتباساته الصيغة الشعبية.

وحتى عام ١٩٩٠ لم يكن قد درس مخرج أو ممثل في الخارج ليمود منظرا لمناهج وطرق التمثيل والإخراج . أو متعامل معهما بشكل علمي . حتى جاء جورج أبيص في هذا التاريخ مقدما أعماله بالفرنسية في الإسكندرية وحتى بداية تكوينه لفرقته في القاهرة بعد هذا التاريخ بعامين . ومن هذا التاريخ يمكن الحديث عن مناهج التمثيل وتيارات الإخراج في مصر، فلا شك أن «أول إنتاج مسرحي قريب من التخطيط العلمي في المسرح العربي» هي العروض التي قدمها جورج أبيص في مسرح «الهمبرا» بالإسكندرية، باللغة الفرنسية بعد عودته من بعثته من فرنسا (ابتداء من ٢ إبريل عام ١٩٩٠، وهي «شارل المسايح» لإلكسندر ديغاس (لويس الحادي عشر) لكاريمير دي لافيني (طرطوف) لموليير (أوديب ملكا) لسوفوكليس، ولقد دخلت بعض هذه المسرحيات في رصيده المسرحي باللغة العربية^(١).

وإن كانت قد تبلورت وتعددت بالفعل قبل ذلك الاتجاهات والمدارس الفنية في مجال التمثيل والإخراج في أوروبا.... ففي سبعينات القرن السابع عشر كان (دوق ساكس ما ينيجن) في ألمانيا يسعى إلى تحقيق الواقعية التاريخية بكل دقتها في جميع عناصر اللعبة المسرحية، سواء على مستوى التمثيل، أو الإخراج، أو الديكور، أو جو البيئة العام المحيط بزمان وعالم المسرحيات، وقد قامت فرقته بجولات في كثير من أنحاء العالم، وكان لها تأثير كبير

(١) سعد أودش . المخرج في المسرح المعاصر . عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣٩

على تطوير المسرح في أوروبا، وعلى كثير من المخرجين الأوائل من أمثال أوتويراهم في ألمانيا وماكس راينهاردت في النمسا، واندرية انطوان في فرنسا - وستانيسلافسكى في روسيا، وكانت عروض هذه الفرقة بمثابة الحافز الذي دفع الرواد لتطوير قدراتهم واتجاهاتهم الفنية، وأن كانوا قد تجاوزوها فيما بعد ^(١).

كما تبلورت نظرية (كونستان كوكلان) في فن التمثيل في ثمانينات القرن التاسع عشر أيضاً، إذ كتب كوكلان دراستين بعنوان (الفن والممثل) و(فن التمثيل) تحتويان على نظريته الجمالية في فن الممثل / التمثيل، وتعتبر دراساته امتداداً لكتابات (بيدرو) من (التناقض الظاهري في فن الممثل) عام ١٧٧٠، وتتلخص هذه النظرية في أن فن الممثل قائم على تناقض أساسي، «إذ لكي يثير الممثل مشاعر المتفرجين، عليه ألا يكون هو نفسه مستثراً، وهذا ما يؤلف جوهر التناقض الظاهر في فنه، ولا يمكن أن يكون الممثل عظيماً، إلا إذا «تمالك نفسه»، وكان قادراً على التعبير، حسب مشيئته، عن المشاعر التي لايعانيها، ولن يعانيها ولايستطيع معاناتها أبداً، ^(٢). وبذلك فإن كوكلان لايطالب من الممثل أن يكون متأثراً لكي يؤثر في الآخرين، تماماً مثل عازف البيانو الذي يمزف لحناً جنازياً لشوبان أو بهوون، لايعتاج إلى أن يسقط في لجة اليأس، عليه فقط أن يحفظ هذا المارش، وسوف يكون عزفه في

(١) Vgl. Manfred Brauneck Theater Lexikon, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbek Bei Hamburg, 1896, s. 573

(٢) كوكلان الأكبر الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦ من ٤٩ وما بعدها.

غاية السوء إذ هو استسلم للأحزان وعلى هذا فإن على الممثل ألا يطابق بين مشاعره الخاصة ومشاعر الدور، بل عليه أن يتخلص منها، وعليه بذلك أن يمتلك (أنا) خائصة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة، حيث تبتكر الأنا الأولى الشخصية وتحطط لها (العقل)، بينما اثنتانية تسمى إلى تحقيق هذه الخطة (الجسم) الذي يمثل للأوامر^(١).

وهي فرنسا كان (أندريه انطون) متأثرا بمروص (دوق ساكن ميننجر) - يسمى إلى تحقيق الواقعية الفوتوغرافية أو الطبيعية، على خشبة المسرح، مستفيدا من الاكتشافات العلمية، كما حاول تطبيقها (إميل زولا) على الأدب هي فرنسا، وأنشأ انطون فرقة المسرح الحر عام ١٨٧٨.

وهي منعطف القرن التاسع عشر والقرن العشرين تأثر (ستانيسلافسكي) في روسيا بمروص (دوق ساكن ميننجر)، ولكنه تجاوزه وتجاوز (أندريه انطون) في التمثيل الطبيعي، مؤكداً على قيمة الجمال، متجاوزاً قبح ولائفة الطبيعة، إذ، على الفن أن يبدو جميلاً ومنهوماً^(٢). ويحاول ستانيسلافسكي في منهجه أن يسخر طاقات الممثل العاطفية والسيكولوجية لتصوير الدور الذي يؤديه، وقد «تأسر» هذه الطريقة على يد «هارولد كليمان» و«الباكازان» و«لي ستراسبرج» في ثلاثينات القرن العشرين بمسرح الجماعة، ثم

(١) هارن السابق ص ٥٠

2; Manfred Brauneck, Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt's Taschenbuch Verl. Reinbeck Bei Hamburg, 1988, S.6.

على يدلى ستراسبيرج في الأربعينات بـ استوديو الممثلين بنيويورك، مركزاً بشكل أساسي على طاقات الممثل الداخلية، ومتجاهلاً حرفية الممثل الخارجية، وهو ما ينسب خطأ لستانيسلافسكي، إذ تناول هذه الحرفية في كتابه التالي لأعداد الممثل وهو «بناء الشخصية» حيث يؤكد ستانيسلافسكي أن هدف الفن ليس تصوير روح الدور الذي يقوم به الممثل فقط، وإنما عليه أن يعطي الصورة الفنية الخارجية للدور ويشكلها^(١).

وقد تعرضت الطريقة الأمريكية على يد إيليا كازان ولي ستراسبيرج لهجوم عنيف^(٢). وقد تخرج من مسرح الجماعة واستوديو الممثلين معظم نجوم هوليوود من أمثال يولثو برايسر - جيمس دين - مارلون براندو، جولي هاريس، وآل باتشينو الذي يشرف على الاستوديو حالياً^(٣).

(١) VGL. EBENDA, S. 63.

(٢) إذ يتطرق هذا الاتجاه مستقرفاً في علم النفس ومسرحاً كل عبارات لأرعى الممثل في الدور - في محاولة للوصول إلى صديق الأداء / النفس ولم يهتم هذا الاتجاه بالبناء الخارجي لتصوير الشخصية التي يؤديها الممثل. وقد كان من حسن حظ أن درست طريقة لي ستراسبيرج في فن الممثل بمدينة برلين على يد المخرج الهولندي الأصل / الأمريكي الجنسية جون كوستوبولوس كمعهد ومساعد لي ستراسبيرج باستوديو الممثلين. وكان كوستوبولوس كثيراً ما يضرب أمثلة يؤكد بها على صديق الأداء من خلال استشهادات من نجوم هوليوود أثناء تدريبهم لأرواحهم. وعلى سبيل المثال يؤكد مثلاً - على أن مارلون براندو حين كان يبدأ تمثيل مشهد ما كان عليه أن يقتل حشرين برفقة أو نصف ساعة للتحول في إهاب الشخصية التي يؤديها - ويستعصر مشاعره، وفي الوقت نفسه يحاول استيعاب البيئة المحيطة به.

(٣) قارن ترجمتنا لكتاب (مسرح لي ستراسبيرج في التدريب - الممثل) وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٢ وهي طبعته الجديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٢. وقارن كتابنا

(حوارات مع أواخر عمالة المسرح العالمي) ، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٠

وهي إنجلترا وقف (جوردن كريج) ضد الاتجاهات الطبيعية والواقعية التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في فن التمثيل، في محاولة لتحقيق ما يسمى بمسرح الرؤى وجمالياته على مستوى المعمار المسرحي والمدارس والأداء والإيقاع والإضاءة وعناصر العرض المسرحي ، والحركة بشكل خاص ^(١). وقد أراد كريج . عكس ستانيسلا فسكى ولي ستراسبيرج وجروتوفسكى . فيما بعد أن يتخلص من الممثلين ويستبدلهم بالدمية المسرحية، لأن الممثلين يجعلون الفن مستحيلا.

وهي ألمانيا ذاتها تأثر (أوتويراهم) بطبيعية (دوق ساكس مايننجس) التاريخية وطبيعية (أندرية أنطوان)، وقد خرج من عيادة (أوتويراهم) ساكس راينهاردت الذي سمي مسرحه بـ (المسرح الانتخابي)، وخرج من عيادة راينهاردت (إرفين بيسكاتور) الذي قدم المسرح السياسي، وخرج من عيادة بيسكاتور (برتولت بريشت) الذي غير بشكل أساسي في جماليات المسرح وفن التمثيل في القرن العشرين.

وكانت هذه هي الملامح الأساسية لصورة فن التمثيل والإخراج في أوروبا في منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين، في الوقت الذي كان فيه المسرح قاصرا على مرحلة النقل والاقتباس والتمصير على مستوى النص الأدبي، ورغم هذا حاول زكي طليمات أن يؤرخ لهذه المرحلة التي عاشها متوجها ومشاركا فيها، ففي كتابه

(1) Vgl. Joachim Fiebach: Von Craig Bis Brecht, Henschel Verl., Berlin 1973, s. 85. ١٧

(فن التمثيل العربي) يقسم التمثيل في مصر إلى مراحل أهمها ما
بهمنا من مراحل صاحبت بدايات ونهايات نجيب الريحاني وهي:-

المرحلة الأولى.....

او مرحلة المبالغة والتهويل

وهي مرحلة يؤرخ لها زكي ظهيمات من نهاية القرن الماضي
بالممثل اللبناني سليمان قرداحي، الذي جاء إلى مصر في نهاية
القرن التاسع عشر، والذي كان يعتمد في أدائه على المبالغة وفي
تجسيمة المبالغة وعلى جهازة صوته، فعين كان يمثل عطيل، كان
في مشهد الفيرة يثق على صدره بعنف شديد، ثم يشد شعر رأسه
بيده وهذه النزعة المبالغ فيها نحو تقليد الواقع كانت تسود الممثل
في أدائه للأدوار الفكاهية خاصة وكانت تدفعه بها فيها من مبالغة
إلى أن يتكلف ما ليس في دوره من أجل أن يفرق المتفرجون في
الضحك، حتى يقع في التهريج^(١).

وكانت المبالغة في الأداء والتهويل في المبالغة هي التي شكلت
المقاييس في مفهوم الفن والتمثيل حتى أواخر القرن التاسع عشر
وأوائل القرن العشرين، وهي «حالة تعتبر انعكاساً لمرحلة أولية من
مراحل التطور الاجتماعي في الشرق العربي، وهو مستقبل وافادات
الحضارة الأوروبية»^(٢).

(١) زكي ظهيمات : فن الممثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٩، ص ٤٢

(٢) السابق ص ٤٤ .

وحيث كان الممثل يؤدي دوره، كان يحاول أن يلف أداءه بمسحة من الغناء، حيث يمد حروف العلة وإكسابها نغمة رخيمة، بحيث يطفى هذا التفهم على مخارج الحروف... ويرجع زكى طليمات مصدر هذا الأسلوب إلى أبطال المسرح الغنائي الذين يقومون فيه بالأدوار الرئيسية، والذين كانوا مطربين، حيث ينتقلون من أداء أدوارهم بين الغناء والكلام إلى الميل الأصلي إلى الغناء الذي يغلب على التمثيل، وقد كان سلامة حجازي رائدا لهذا الأسلوب، وقلده فيه الكثير ممن جاؤا بعده^(١). وإن كنت تستطيع أن ترى هذه الطريقة الآن لدى معظم الممثلين المبتدئين، وبعض الذين قطعوا شوطا في مجال التمثيل، حيث يميل المبتدئون بشكل عام إلى تفهم أدائهم ومطه في كثير من الأحيان، ولا يتخلص الممثل من هذه الطريقة، إلا بتدريبات معينة تعينه على التخلص من هذا التفهم للأداء، وإذا كانت هذه هي القاعدة في فن أداء الممثل في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي تلتخص في المبالغة والتحويل في طريقة الأداء الدرامي، ثم في تلحين الأداء لدى المغنيين من الممثلين، فإن زكى طليمات يذكر استثناءات لثلاثة من الممثلين هم أحمد فهديم وأحمد أبو العادل ومحمود حبيب، ويرجع ذلك إلى فطرة سليمة وموهبة خصبة وشخصية قوية^(٢).

(١) قانون السابق، ص ١٤ وما بعدها.

(٢) قانون السابق ص ١٥.

المرحلة الثانية.....

أو مرحلة محاكاة الممثل الغربي

ثم أخذ من الممثل في مصر في التطور بحكم التاريخ، وبحكم زيارة الفرق الأوروبية الكبرى وعلى رأسها كبار الممثلين العالميين، وبحكم عودة بعض الفنانين المصريين من دراساتهم بالخارج، وقاد هذه الحركة في هذه الفترة بعض من يجيدون اللغات الأجنبية من الممثلين والكتاب من أمثال عزيز عيد ونقولا حداد وعمر وصفي وجورج أبيض، حيث كان الأول ممثلاً ومخرجاً ودارساً في فرنسا لفن التمثيل^(١). والثاني مؤلفاً ومترجماً، والثالث ممثلاً كوميدياً والرابع ممثلاً درس في التمثيل في فرنسا، وقد اسمى زكي طليمات هذه المرحلة بمرحلة الأخذ عن الممثل الغربي أو الترجمة الإجمالية غير الدقيقة، وهي الفترة الثانية التي بدأت قبل الحرب العالمية الأولى، فقد قام جورج أبيض بتأليف فرقته عام ١٩١٢، وانضم إليه المحامي عبدالرحمن رشدي والأديب هزاد سليم، وسرعان ما قام إلى جانب أسلوب عمر وصفي وعزيز عيد أسلوبان حديثان في

(١) فقد اختلف كثير من النقاد والمؤرخين في هذه الجزئية عن حياة عزيز عيد والتي ما تزال مجهولة وغير محدودة فالبعض يؤكد أنه درس في فرنسا، وعلى رأسهم زكي طليمات كما يذكر ذلك في كتابه «فن الممثل العربي» والبعض الآخر يؤكد على النقيض أي على عدم دراسته في فرنسا كما يصرح بذلك سعد اردش في كتابه «المخرج في المسرح المعاصر» وهي جارية لا توجد دلائل قاطعة لإكفها أو ثبوتها، ولكنه من المؤكد أن عزيز عيد كان يجيد الفرنسية، وكان يسافر إلى أوروبا كما كان يشاهد بحوم العرب على مسرح الأوبرا بل وعمل هو والرياحي كومبارسا بجوارهم مما ساعده على التعلم والاجتهاد، حيث لا يختلف اثنان على موهبته الفنية، وإن كان الاختلاف يقتصر على توجه هذه الموهبة.

الأداء التمثيلي الجاد وغير الفكاهي الخالص، أحد هذين الأسلوبين لجورج أبييض، والأسلوب الآخر للمخامي عبد الرحمن رشدي، قاما بحكم أنهما تطوير حتمي لما كان يشكو منه الأداء الجاد خاصة، وذلك من حيث خشونة الصوت الذي كان يصل أحيانا إلى الحشرجة عند بعض الممثلين، ومن حيث الجمود في التعبير في المواقف العاطفية خاصة، هذا فوق أن هذين الأسلوبين يشكلان في المظهر (زيا) في الأداء لم يكن مألوفاء فكان أن اجتذب إليه الجمهور، بعد أن أثار فضوله وإعجابه، وكان أن اقبل الممثلون على هذين الأسلوبين يأخذون عنهما ^(١)، ومن هنا نجد كما يقول زكي طليمات، أربعة أساليب سيطرت على فن الممثل مدة ليست بالقصيرة، وتختلف هذه الأساليب الأربعة بعضها عن البعض، إلا أنها تتمق جميعا في أنها تقع في جوهرها من وجهة نظر واحدة، وهي موقف تتمص الممثل لشخصية الدور الذي يؤديه... فمدرسة جورج أبييض حنحت إلى أن تجعل لصوت الممثل ولإلقائه المنغم المقام الأول في الأداء والخلق الفني، فصنع بذلك نموذجا للمدرسة الصوتية في فن الممثل العربي.

ومدرسة عبد الرحمن رشدي بالفت في تصوير العاطفة وحرارة الأداء حتى تغلب العاطفة على المنطق وتنفلت من ضوابط الذهن، في حين نجد مدرسة عزيز صيد لم تغل من مبالغات وشطحات، ولكنها كانت أقرب إلى مدرسة الاندماج في الدور...

(١) السابق، ص ٤٩.

وكانت مدرسة عمر وصفي تنحو المنهج نفسه، ولكنها تقتصر إلى اللونة وسعة التمثيل والصقل^(١). ويظهر هذه المدارس الأربعة حدث تغير في طرق الأداء عما كان موجود من قبل، إذ «حفت حدة المبالغة في تضخيم الصوت وفي التنبيه إلى مخارج الحروف، وفي كثرة الإشارة باليدين، وخصوصاً في الأداء الفكاهي، كما بدأ اتجاه صريح من جانب الممثل إلى أن يعيش شخصية دوره، إلا أنه اتجاه لم يأخذ حقه من النمو والاستقرار، والظاهرة الجديدة بالالتفات أن الأداء الفكاهي في جملته كان ينحو نحو المفهوم السليم في فن الممثل أكثر مما كان ينحو نحو الأداء الماطفي والمأساوي، ومرجع هذا إلى أن الأداء الفكاهي في جملته لا تنذهب فيه الانفعالات إلى حد يسخن معها الدماغ فتقلب هذه الانفعالات من عقل الذهن ومراجعتها»^(٢).

ثم يناقش طليعات هذه المرحلة متحدثاً عن أسلوب كل منهم، حيث يرى أن مدرسة جورج أبيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩) هي تنقيح لطيف لتلك الرومانسية الهوجاء وغير المهندمة التي صاحبت قيام المسرح العربي، وفرضت طابعاً من الضوضاء على أداء أكثر الممثلين ... ولقد أصبح الصوت على يد جورج أبيض ينطلق في يسر وبأسر الأذن بطريقة جمالية^(٣).

(١) قارن السابق من ٥٠ وما بعدها.

(٢) السابق من ٥٠.

(٣) قارن السابق من ٥١ - ٥٥.

وقد تتلمذ جورج أبيض على يد الممثل سيلفان في فرنسا من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٠، ويعتبر سيلفان من بقايا المدرسة الرومانسية في الأداء، ولم يستطع جورج أبيض حتى نهاية حياته أن يستبدل الأداء الرومانسي المزخرف بالأداء الواقعي.

وينتقل زكي طليمات إلى أداء عبد الرحمن رشدي (١٩٨١ - ١٩٤٠) ويسمى طريقته في الأداء بإسمه «مدرسة عبد الرحمن رشدي»، ورغم أنه يسمى هذه المدرسة بإسمه، إلا أنه يصنفها بالمدرسة الرومانسية أيضاً، وهي التسمية نفسها التي أطلقها على «مدرسة جورج أبيض»، إلا أنه يفرق بينهما في أن مدرسة عبد الرحمن رشدي أقل من مدرسة جورج أبيض في الاتجاه نحو الرخرفة الجمالية. وإن كانت أكثر ميلاً للمبالغة في الأفعال، سواء كان هذا الانفعال أساسياً أو كوميدياً... ويطلق على هذه المدرسة «مدرسة التحدث من القلب والضحك من القلب»، وهو يتبع في ذلك وجهة النظر التي تقول (إذا أردت أن تيكى الجمهور، فإن عليك أنت أولاً أن تتلف الدموع)...

وقد كان هذا الأسلوب في الأداء انعكاساً لمصر ما قبل ثورة ١٩١٩، إذ كانت النفوس تفيض بالمواطف القوية وأعنف الانفعالات، ثم الاحتلال الجاثم فوق البلاد والحرب العالمية الأولى، وانتهاء الدولة العثمانية في حروب البلقان وطرابلس، وكانت فترة تشبه في أحداثها وهي أحوالها المسرحية الميلودرامية، حيث كل شئ يغلي ويثير الرعب، وبذلك كان هذا الأسلوب في الأداء يلقي ارتياحاً لدى الجمهور^(١).

(١) هارن السابق، ص ٥٥ وما بعدها

ثم ينتقل زكى طلبيمات إلى المدرسة الثالثة التى يسميها بمدرسة عزيز عيد (١٨٨٠ - ١٩٤٢)، حيث كانت طريقة أدائه تنحو نحو عدم المبالاة فى الأداء التمثيلى، وكان بذلك يقترب من الأداء الواقعى، وبذلك وضع عزيز عيد مبادئ فن التمثيل الواقعى فى مقابل مدرسة جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، اللذان وضعا مبادئ الأداء الرومانسى، وكان عزيز عيد فى ذلك خطوة أبعد من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، اللذان بهرهما التزخرف والحركة وجمال الأداء، منصرفان فى ذلك عن جوهر الشئ والناحية الموضوعية فيه^(١).

وتلخص فاطمة رشدى منهج عزيز عيد فى الإخراج بقولها «فهم عزيز الحركة المسرحية تماماً، وكان أساسها عنده كلمة واحدة (الانفعال النفسى) فهو الذى يحكم بأن هذه ضحكة قصيرة أو عريضة، أو هذه لفظة راس أو انتباهه أو وثبة للأمام أو راجع للخلف. وهكذا بحيث تخرج عن أية حركة عادية تلقائية لأى إنسان فى نفس الموقف، ودرجة الصوت فى ارتفاعها أو انخفاضها، كان يؤكد على دور العامل النفسى فيها، يجب أن يكون الصوت طبيعياً لا صريخ أو مبالغة غير مقنعة»^(٢)... ويؤكد سعد أردش على واقعية عزيز عيد فى الإخراج التى كثيراً ما تكون أقرب إلى الطبيعة فى أحيان كثيرة، إذ أن عزيز عيد اتجه بالسليقة إلى محاكاة الواقع،

(١) طرن السابق، ص ٩٦ وما بعدها

(٢) فاطمة رشدى، الفنان عزيز، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٨٤ ص ٩ - ١٠.

حيث يرى أن عزيز عيد يعتبر رائداً من رواد الإخراج الواقعي في المسرح المصري والعربي.. «لقد كان عزيز عيد موهوباً في التمثيل والإخراج، لقد كانت تتقصبه الدراسة العلمية، ولو حصل على فرصة الدراسة في أوروبا كما أتيح للمخرجين الذين أتوا من بعده، لكان قد سد الثغرة العلمية في أعماله، ولكنه مع ذلك يعتبر دون أدنى شك شيخ المخرجين في المسرح المصري وهي المسرح العربي، ويكفيه فخراً أنه فرض شخصية المخرج على مسرح مبتدئ»^(١).

وإذا كان جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي يقتربان من بعضهما البعض، فإن عزيز عيد يقترب من المدرسة الرابعة وهي مدرسة عمر وصفي (١٨٧٠ - ١٩٤٨).

ولقد كان عمر وصفي ينتمي كما ينتمي عزيز عيد إلى المدرسة الواقعية في الأداء الكوميدي في إطار محلي، مختلفاً بعض الشيء عن عزيز عيد، الذي كان في بعض الأحيان يستفيد من طريقة الأداء الواقعي المستمدة من المسرح الفرنسي^(٢).

وإذا كانت طريقة أداء كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي تقترب من بعضهما البعض ويصنفها زكي طليمات تحت المدرسة الرومانسية، وإذا كانت طريقة عزيز عيد تقترب من طريقة عمر وصفي في الأداء، ويصنفها تحت المدرسة الواقعية، فمن القريب أن

(١) سيد أورش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩، ص ٢٢٦

(٢) هارون زكي طليمات، مصدر سابق، ص ٦٢ وما بعدها

يضع زكى طليعات هذه المدارس تحت معنى أربع مدارس، ونخلص من هذا بأنه كان يوجد في هذه الفترة اتجاهان يسيطران على الحركة الفنية في الأداء المسرحي، وهما الاتجاه الرومانسي الذي كان يمثل كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، واتجاه أهل مفالاة في الأداء، وهو الاتجاه الواقعي، ويمثله كل من عزيز عيد وعمر وصفي، وبالطبع يمكن لنا أن نضع زكى طليعات نفسه في إطار الاتجاه الواقعي. فهما بعد - والذي شكل مسار اتجاه زكى طليعات، سواء في الأداء أو في الإخراج، وهو الرجل الذي كان ينحو منحى علمياً في تفكيره وفي استفادته من الاتجاهات الواقعية والطبيعية التي سادت في أوروبا والتي درسها هناك، ثم حاول - فهما بعد - أن يطبقها في مصر والعالم العربي غير المؤسسات التعليمية في الفنون، والتي أنشأها في كل مكان وقد أثرت هاتين المدرستين (الرومانسية والواقعية) على أداء كثير من أجيال الممثلين، ويجعل طليعات فن التمثيل في هذه الفترة (التي تبدأ من الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤) على ثلاثة وجوه:

أولاً: حيث يبدو الممثل وكأنه خطيب في حفل أو منشد في سوق من أسواق عكاظ، وقد وجه كل اهتمامه إلى التطق السليم والفصيح من ناحية مخارج الحروف وترتيل الكلام.

ثانياً: يشكل الوجه الأخير الممثلين الشعبيين الذين يقدمون مسرحيات مرتجلة، وهم يختلفون في ذلك عن الوجه الأول والثاني فن الأداء، وانفتح بذلك مجال للتجارب الشخصية الأصيلة في

فن الممثل العرسي. وقد بدأت هذه التجارب متواضعة، ولكنها تطورت وأصبحت مؤثرة في فن التمثيل العرسي^(١).

المرحلة الثالثة

في تطور فن التمثيل (الريحاني والكسار)

إذا كان طلبهم قد وصف المرحلة الأولى بمرحلة المباشرة والتهويل، ووصف المرحلة الثانية بمرحلة المحاكاة أو محاكاة الممثل العرسي، مصنفاً فيها الاتجاهات الرومانسية والواقعية في الأداء، فإنه يرى في المرحلة الثالثة مرحلة تطور فيها الممثل، وهي المرحلة التي تبدأ بالفصول المضحكة، وهي مرحلة ليست بها نصوص مكتوبة حيث يتألف موضوعها من سيناريو أو خطة لموضوع المسرحية، وجوارها يؤدي باللغة العامية، وهي مسرحية صغيرة الحجم لا تزيد من حجم فصل في مسرحية، لهذا سميت بالفصل المضحك، وكانت هذه الفصول المضحكة تؤدي في المقاهي والحانات والموائد والأفراح والمساحات، وكان يؤلف هذا نوعاً من السحر الشعبي، ويشبه الفصل المضحك كوميديا ديلارتى الإيطالية من حيث الارتجال وعدم وجود نص مسرحي. ومن حيث الموضوعات الكوميديا والشخصيات النمطية الثابتة «وحينما يؤدي الممثل كلام دوره، في هذه الحالة، فإنه لا يلتقيه كمن يلقي المحفوظات المدرسية، جمللاً تتابع وتتراكم من غير تفكير، وإنما هو يرتجل دوره، أي يؤديه

(١) هارن السابق، ص ٦٢، ٦٤

بلا مكابدة، وكأنه وحى الخاطر، ثم من خلال أماكن من الوقف،
ينتهي الممثل عند كل منها، ليصغى جملًا وعبارات، المعانى التى تدور
فى رأسه، فيبدو وكأن الميَّارات والنجم تتبع من أعماق نفسه،
وتنفجر فى وجدانه، وليست تجرى على أطراف لسانه (...) ومن
هذا الأسلوب فى الأداء التمثيلى تبلور أول ما تبلور طابع معلى لفن
التمثيل^(١).

وقد تبلور هذا الاتجاه بشكل أساسى أول ما تبلور مع الحرب
العالمية الأولى ومجيء ثورة ١٩١٩، حيث قد تبلورت فكرة البحث
عن الذات الأصلية والأصيلة، وبدأت تلعب دوراً إيجابياً فى هذه
الفترة، وفى هذا الاتجاه، نحو البحث عن الذات المصرية وبحث الروح
القومية، والتى إنعكست بالضرورة فى الإبداع الفنى والأدبى...
ويظهر ذلك فى تمثال نهضة مصر لمحمود مختار، وفى رواية رجب
لحسن هيك، والمجموعة القصصية لعماد قيمور بعنوان (ما تراه
العيون) ومسرحية (مصر الجديدة) و(صلاح الدين) لفرح
انطوان^(٢).

وقد تطور الفصل المضحك إلى نوع أطلق عليه النقاد (المسرحية
الهزلية)، وقد استعمار هذا النوع عنصرين مهمين من جانب
المسرحية المرتجلة، أولهما عنصر المبالغة فى إثارة الضحك
بمختلف الوسائل، وأهمها التكلفة، يرتجلها الممثلون فيما بينهم،

(١) السابق، ص ٦٨ - ٦٩.

(٢) قارن السابق، ص ٦٩.

وأحياناً يتبادلون بعضها مع الجمهور.. والعنصر الآخر، هو عنصر الشخصيات الشبان التي تدور في كل المسرحيات ولا تتغير، وفي الوقت نفسه فإن هذه المسرحية الهزلية أخذت من السمات التقليدية أمر الالتزام، بأن يجئ الحوار كله مكتوباً في نص المسرحية^(١). ومن هنا صارت للممثل الذي يؤدي شخصية واحدة شعبية كبيرة، ولم يكن هذا معروفاً من قبل، ويرى زكي طليمات في هذا، أن الكفاية الفنية هي مرحلة ثانية من شعبية الممثل، وما يأتي في المقام الأول يتلخص في أمر واحد هو «أن يكون الممثل على لياقة كبيرة في الطبع، وحساسية مرفهة في النفس، يستطيع بها أن يستوعب روح العصر الصاعدة في وجدانه، ثم يعكسه بأدائه، كما يعكس أيضاً مزاج الجمهور، بحيث يجيء ما يديه قولاً وحركة ترد ترديداً لما هو قائم في وجدان الجمهور، ولما يجول في خاطره، وحينما ينتهي الممثل إلى أن يكون في تقدم، فإنه يصبح الأداة التي يفعل بها الجمهور، فإذا بالجمهور يحس بهذا الممثل وكأنه يعيش تحت جلده»^(٢). وهناك مواضع أخرى ترجع إلى الشخصية التي يؤديها الممثل، وما يكون لهذه الشخصية من صفات تجعلها موضع عطف الجمهور، وما يجب أن يحمله هذا الممثل من قبول واستحسان لدى الجمهور، بالإضافة إلى كفاية الممثل وحذقه، وهذا ما توفر في شخصية كشكش بك والبربري عثمان لتجيب الريحاني

(١) طارن السابق، ص ٧٠.

(٢) السابق، ص ٧١.

وعلى الكسار واكتسبتهما شعبية كبيرة، ويأتى بهما محمد كمال المصرى فى شخصية شرفناط، ومحمد بهجت فى شخصية المعلم يعقوب... وبالطبع وقد تفوق الريحانى والكسار فى شخصياتهما كشكش وعثمان البربرى، وما أعطياه للشخصيتان من مذاق محلى يخاطب وجدان المتفرج المصرى، حيث يتفق الأداء عند كليهما فى أن كلاً منهما «يؤمن كل الإيمان بالتخطيط الذى أجراه فى رسم الشخصية التى يمثلها فى كل ليلة، وذلك بعد أن أمعن النظر فيها، وأحاط بها فى جملتها أولاً، ثم فى تفاصيل أجزائها وهو تخطيط يستهدف إبراز العنصر الفكاهى فى هذه الشخصية بالقول أو بالفعل، أو بهما معاً ثم بالصمت أحياناً (...) ومن هنا جاءت هذه السهولة فى أداء كل منهما، سهولة الماء المتدفق الذى لا يمكن أن يقطعه شيء»^(١).

ويقع الخلاف فيما بينهما فى أن الكسار كان يسارع بالرد وبالدخول فى حوار مرتجل إذا ما تبس فرد من الجمهور بالتعليق على ما يجرى على خشبة المسرح، وكان الكسار فى ذلك الوقت لا يلتزم بالنص ويحور ما فيه بما يتفق مع ميل الجمهور ومزاجه، ويرجع هذا إلى أن الكسار قد شارك الماسر المصرى ومثل فى الموالد والأفراح، وبدأ حياته ممثلاً مرتجلاً لا يتقيد بنص مكتوب، كما أنه كان أمياً لا يعرف القراءة والكتابة حتى مماته، فى حين أن الريحانى كان يتقيد بالنص ولا يجتئح إلى الارتجال، فقد بدأ ممثلاً

(١) السابق، ص ٧٦.

في الشرق التقليدية، إذ بدأ في طريقة عزيز عيد عام ١٩٠٨. كما كان متعلماً يجيد الفرنسية التي درسها في مدارس الفرير، ووجه آخر من الخلاف بينهما، هو أن لهجة الكسار كانت تعبر عن أصالتها ومحليتها الاقليمية، وكانت أكثر صفاء منها لدى الريحاني، وكان المستوى الاجتماعي بينهما مختلفاً، إذ عمل الكسار طباًخاً بينما كان الريحاني اجتماعياً أعلى مرتبة منه، كما كان الريحاني أكثر حداً وصنعة في مجال التمثيل من الكسار الذي تفوقت موهبته الفطرية على هذه الصنعة، فقد تعلم الريحاني قواعد فن التمثيل من عمله مع عزيز صيدو وجورج أبيض، بمكس أداء الكسار الذي كان تلقائياً وهطورياً^(١) وقد كان زكي طليمات يهاجم الريحاني والكسار ومسرحهما في البداية، ولكن بعد أن عاد من بعثته وجد أن الريحاني قد حقق نجاحاً كبيراً بعد أن تعرض بفنون المسرح وأدبه نظرياً وممارسة.

عددت وقد تبينت معالم المرحلة التي يجب أن يجتازها الريحاني بمسرحياته لتخرج المسرحية الأصيلة. المسرحية المصرية لهماً ودماً، ولادة ونشأة المسرحية المصرية التي تتجاوز بأغراضها مجرد التسلية والإضحاك، إلى ما هو أكبر أثراً في التوجيه الخلقى والاجتماعي، وما هو أعرق في الأدب والثقيف ومعرفة ماهية الإنسان، من غير أن تفقد وسائلها في التشويق والترفيه^(٢) ولم

(١) هازن السابق، ص ٧٢ وما بعدها.

(٢) زكي طليمات، ذكريات وجود الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ١١٥

تقف أمية القراءة والكتابة حائلاً دون نبوغ على الكسار هي التمثيل، فقد استطاع أن يؤلف الطرف الآخر من الثنائي العجيب، كما استطاع كل منهما أن يمتلك زمام الجمهور ويؤثر فيه مدى ربع قرن من الزمان ويزيد. وذلك فهما بين الحريين العالميتين، وحملت فرقة كل منهما اسميهما، وكان الطرف الآخر هو نجيب الريحاني^(١).

وحين زارت مصر فرقة الكوميدي فرانسيير وعلى رأسها الممثل الكبير ديني دينس أستاذ زكي طلبيمات الذي كان تلميذاً له في فرنسا، رأى أستاذه فارق يوسف وهبي وجورج أبيض ونجيب الريحاني وفاطمة رشدي وعلى الكسار، ولم يلفت نظره غير نجيب الريحاني وعلى الكسار، وكان رأيه هيهما أنهما يعكسان الطابع المصري، وهما يمثلان وكأنهما لا يمثلان «الريحاني ممثل موهوب، ولكنه يحنق صناعة التمثيل، ولكنني أرى الكسار أكثر من هذا وإن كان لا يحنق صناعة التمثيل»^(٢).

ويرى د. علي الراعي أن على الكسار قد وضع حداً لنجاحه في المسرح يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية، فيفقد بذلك مشاركة الجمهور له الذي جاء إلى مسرحه، لا ليمتصع له، وإنما ليشارك معه، هذا رغم احتفاظه من المسرح الشعبي بمدة عناصر، مثل الحدوته الشعبية والمغامرات والرقص والنهكم، ويرجع د. علي الراعي هذا التحول إلى أن مصر

(١) قارن السابق، ص ١٤٢ وما بعدها.

(٢) السابق ص ١٥٢.

دخلت مرحلة المسرح النظامي، وأن هذه المرحلة كانت هي التعبير الأماسي عن خط تطور المسرح في مصر. أما بالنسبة للريحاني فقد عرف كيف يوازن بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين، متجنباً المتزلق الخطر الذي وضع عزيز عيد في طريق الفشل، وهو إصراره على أن يعطى الناس مالا يريدون، أو ما هم غير مؤهلين لتقبله^(١). حيث كان الريحاني يتخذ موقفاً متوازناً «بين تشدد عزيز عيد في مراعاة الأصل الأجنبي في العروض الكوميديية وبين الأسفاف والخلو من المعنى الذي تمتلئه ثمرة خيال الظل، وهي ثمرة لا علاقة لها بالفن الشعبي المعروف، وإنما هي لعبة ستريبتيز تتم خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر في أن يفازل نجيب سيده متزوجة أمام خادمها الأسود فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذي لا يخفى شيئاً، وتأخذ تخلق ملابسها قطعة قطعة»^(٢).

الريحاني وشابلن

وبسبب هذه الجماهيرية الكبيرة التي أحاطت بنجومية نجيب الريحاني، بطلو للكثيرين أن يقارنوه بالفرنسي العالمي شارلي شابلن، حيث يرى زكي طليمات أن ملامح الريحاني ووجهه المقرط هي التعبير، بجمال المرء يتخيل معه أن كل قسمة من قسيمات هذا الوجه

(١) قانون د. علي الراعي: مصدر سابق، ص ٦٥، وما بعدها

(٢) السبايل، ص ٢٩٧.

تحمل رأساً كاملاً للتعبير، ويرى طليعات أن هذه الظاهرة في الريحاني تؤلف حجر الزاوية في طابع أدائه، ولم يكن يشوبها شئ من المغالاة إلا فهما ندر، فالانفعالات تظهر واضحة جلية على وجهه، مما يدل على أن الممثل يخط وحساس، وقد يقع أن يسبق هذا التشكيل في الحركة وفي أعضاء الجسم التشكيل الصوتي في بعض المواقف العنيفة والحاسمة للبور الذي يؤديه الممثل^(١)... ويمتدح زكي طليعات مؤلاً، أن كان الريحاني مفرطاً في الإعجاب بشارلى شابلن الذي بلغت شهرته في الثلاثينات والأربعينات أوجها، حيث كانت مظاهر التشكيل العضوي والحركي تشكل مظهرها أساسياً من أبعاده، ويجيب على ذلك بالإيجاب، إذ أن هذه الظاهرة في الريحاني كان لها تأثيرها، فقد كان يحلو للريحاني أن يصف شاربه على طريقة شارلى شابلن، كما أن الشخصية التي كان يتقمصها بعد كشكش بك وهي الرجل الفقير، غنى النفس الصابر على المكروه، كانت شخصية دائماً ما تتراعى له في بدلة افرنجية فقيرة المنظر ومهملة من كل جانب^(٢).

المرحلة الرابعة...

أو التمثيل في مرحلة ما بين الحربين

لقد تطور فن التمثيل، إذ أخذت الصيغة المحلية طابعاً واضحاً

(١) زكي طليعات: في التمثيل، مصدر سابق، ص ٨٠.

(٢) القرن السابق، ص ٨١ وما بعدها.

بفعل تصاعد الروح القومية.. وقد تكونت في هذه المرحلة فرقة رمسيس في بداية العشرينيات، ويرى زكي طليمات، أن هذه الفرقة في الأداء والخراج تعتبر امتدادا لفرقة عزيز عيد، وفي فرقة رمسيس التي انضم إليها عزيز عيد يوجد أسلوبان لغن الممثل، لكل منهما طابعه ومذاقه الذي نسيجا على تأثيرهما أداء كثير من أجيال الممثلين، أسلوبان يؤلفان تيارا عكسيا لتيار أداء ممثلي المسرح الكوميدي. وقد انعكس هذا التيار في كل من روزا اليوسف ويوسف وهبي، صاحبا هذين الأسلوبين، اللذين يؤلفان اتجاهين في فن الممثل، فقد تأثر يوسف وهبي - في بداية حياته - بروزا اليوسف من مصدر واحد، وهو عزيز عيد الذي كان يفرض شخصيته الفنية على الذين يعملون معه، ولم تطل هذه المرحلة لديهما لقوة شخصيتهما، فاستقلا - فيما بعد - عن عزيز عيد، إذ كان يوسف وهبي ذو شخصية قوية يزع إلى التحدي، بينما كانت روزا اليوسف لينة في غير ضعف، وديعة في غير ميوعة، وجذابة في غير استعراض، وتتمتع بذكاء وحس مرهف، وياتران التخطيط والانفعال والنبر الصوتي، ذي الجرس المميز، رغم صغر حجمه، بينما يتجلى النفيس في شخصية يوسف وهبي في قوة الطبع وتدفق الحيوية وشدة الانفعال، إنه السيل الجارف الذي يحتاج ترويضه إلى جسور وسدود - كما يقول زكي طليمات - وقد كان رصيد روزا اليوسف أكبر من رصيد يوسف وهبي، بحكم تعرضها في فن التمثيل، أما من حيث الطاقة والاختلاف واضح، فهي لدى روزا أعمق، ذلك أنها تبحث عن المعرفة وتتشوق إليها، عكس يوسف وهبي الذي اكتفى

يان يلتقط من هنا وهناك اثناء زيارته للمسارح الأوربية وقد كان لدوره في إدارة الفرقة واتشغاله بها سبباً في ذلك^(١).

وما يعادلها في يوسف وهبي أمه الممثل العملاق بقوة طبعه وبوفرة حيويته وشخصيته. ولكن كانت قوة الطبع هذه أوسع رحاياً من علمه بفن التمثيل: «إن قوة الطبع هذه وقد تجلت في الصوت الذي يهدير ساخناً ممثلاً بالانفعالات، وتهدت في الإشارة التي تؤمض الحس اليقظ الممثل بنمسه وبما دخل عليه (...) تحول صاحبا إلى كتلة تبقي، كما ترغمه أحياناً إلى مستوى عال من الاجادة، فإذا هو يؤثر حقاً في الجمهور وسيطر عليه، وأحياناً تتحول تلك الانفعالات التي يبعثها إلى فرقة صواريخ تحدث جلبة ولا تخلف أثراً لافتتارها إلى شحنات من المعاني، فإذا الكلام يتدفق من فمه في سرعة الرشاش، أو هو يجري وكأنه يركض (...) وقد يقع أن يميل صوته إلى إتيان الغريب من النبرات، ويركب لهجة في الإلقاء يبدو معها وكأنه (يتفرغز) بالكلام، أو كأنه يممم ويمتم مثل الحاوي الذي يحاول أن يموه على الجمهور بصوته وإشاراته ليبدو وكأنه يستخرج البيضاء من طرف أنفه»^(٢).

«وقد كان لروا صوت صدادح ونطق واضح وقدرة على التشخيص، وأفضل ما تفردت به أنها كانت تستطيع أن تعب عن الشيء، وعن نقيضه وضده في وقت واحد (...) والذي يثير الإعجب

(١) قانون السابق، ص ٩٣ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٠١

والاعجاب في أداء هذه الممثلة، وهو أنها كانت تمثل وتجيد التمثيل إلى أبعد الحدود، ولا يظهر عليها إنها تمثل.^(١)

ونخلص من هذا بنتيجة مختلفة، يعكس ما خلص إليها زكي طليمات، حقيقة أن يوسف وهبي وروزا اليوسف قد تتلمذا على يد عزيز عيد، ولكنهما يختلفان عنه، ولا يمكن أن يكونا امتدادا له، وإن كان لكل منهما أسلوبه، حيث شكل أسلوب روزا البساطة وطريقة الأداء الواقعي، كما شكل أسلوب يوسف وهبي - بالطريقة التي أوردتها زكي طليمات - أسلوبا لا يمكن أن يكون امتدادا لعزيز عيد، فهو أسلوب ميلو درامي يبعد عن أسلوب عزيز عيد، وعن أسلوب روزا اليوسف.

وقد افترزت مرحلة ما بين الحريين ممثلين وممثلات على قدر كبير من الموهبة، ولكل منهم طريقته في الأداء، وهم يتفوقون في الطابع العام وفي الأداء وخصب الفطرة وسلامة وسائل الأداء والاكتساب السريع لمن التمثيل الأوربي، ومنهم سليمان نجيب - حسين رياض - زكي رستم - بشارة واكيم - أحمد علام - هزاد شفيق - منسى فهمي - استيفان روستي - عباس فارس - محنتار عثمان - عبدالوايث عسر - عبداللطيف جعجوم - سراج منير - عبدالعزيز خليل - محمد عبدالقدوس - محمود رضا - ماري منيب - زينب صدقي - عقيلة راتب - امينة رزق - دولت ابهض - احسان الشريب - ربيعة الشال - فاطمة رشدي - عزيزة أمير وغيرهم.^(٢)

(١) قارن السابق ص ١٠٥ وما بعدها

(٢) قارن السابق ص ١٠٧ وما بعدها.

ووسط هذه الكوكبة من النجوم كان الريحاني يتبوأ مكانة شعبية كبيرة، فقد كان تاريخه الفني جماع لسيكولوجية الإنسان المصرى البسيط، الذى كان مجرد لعبة فى يد الاقدار ترمى به وتقذف به هنا وهناك، فيلجأ إلى إيمان سلاج، وهو إنسان يعشق الحياة، فهو الفهلوى والكريم فى الوقت نفسه... أنه البطل الذى كان يؤديه الريحاني وهو الريحاني نفسه^(١). لقد جاء مسرح الريحاني نابضاً بحركة المجتمع، معبراً به عنه «فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغير جذرى وتحولات عصرية، وبعد كشكش بك عمدة القرية . الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى، رمز للنظام القديم، وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام ١٩١٩، بات واضحاً أن زمن كشكش بك قد ولى، ولكن الريحاني عاد وأحياء لفترة قصيرة، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين، وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة فى النمو، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف إلى الحضر، وصار كشكش بك نموذجاً بالها، عندئذ أدرك الريحاني أن الشخصية الرئيسية هي الإنسان العادى أو الإنسان الصغير فى عالم القرن العشرين، وأصبح بطله ياقوت المدرس الابتدائى، وأفلاطون ملاحظ عمال رصف الطرق، أو بندق كاتب الحسابات، والمحصل عباس البائع بمخزن الأدوية، وهكذا عرض الريحاني خلال الإنسان الصغير المشكلات التى تواجه البلاد فى ذلك الوقت»^(٢).

(١) د. تهى أبو ميها: مصدر سابق، ص ٢١٥.

(٢) السابق، ص ٢٩٩.

وقد كان الريحاني يقدم نقده للمجتمع في حدود ما هو متاح
رقابيا، وما هو مسموح به، دون أن يعرض نفسه أو يتعرض لمخاطر
المنع والمصادرة، فلم يكن الريحاني ثوريا يسعى إلى تثوير الجماهير،
كما لم يكن مصلحا اجتماعيا يتخذ من المسرح منبر الإصلاح،
ولكنه كان وطنيا مبالغا يعبر بحسه الوطني عن التغييرات التي يمر
بها المجتمع، فقد استطاع في حدود امكانياته أن يطور الكوميديا
الهزلية إلى كوميديا انتقادية ساخرة، ثم إلى كومب الساخرية وهو
بالإضافة إلى ذلك كان فنانا يتمتع بدرجة مذهلة من القبول لدى
المتفرجين كما كان يمتلك تقنية كبيرة في فن التمثيل، وحين ضاع
تجيب الريحاني أو رحل عن عالمنا بسبب جرعة زائدة من
الإكرومابيسين، ترك مكانه شاغرا حتى اليوم، ولم يستطع نصف
قرن من الزمان أو يزيد أن يعلا مكانه رغم ضخيم الاليكترونيات
القضائية الحديثة.

الرحيل..
أو المشهد الأخير

كان نجيب الريحاني يستعد ليلية عرس كبيرة من صديقته (فيكتورين) شريكة حياته الأخيرة، كان يستعد لهذه الليلة في قصر فخم انتهى من إصداره للزواج فيه، وكان القصر مبني على ستة أفدنة جهة غرب الحمدي وقد بنى الريحاني في القصر صالة كبيرة ومسرحًا صغيرًا لإقامة الحفلات الخاصة عليه، ومصعد بداخل القصر... والثناء استعدادات الريحاني لهذه الليلة، وقبل أن يحدد ميعادها، سافر إلى الاسكندرية لأحياء خمس ليالي في مسرح الهميرا، وفي اليوم الثاني أحس الريحاني بالاجهاد والتعب، فقرر أن يعود إلى القاهرة ليكون بجوار فيكتورين، وكان يسكن آنذاك في عمارة الأيموبيليا، كانت فيكتورين بجواره وبيع خيرى والخادمة اليونانية كريستين، وكان د. بحر الدمرداش يتولى علاجه، فنقله إلى المستشفى لاشتباه باصابته بمرض التيفود، وفي المستشفى كان علاج الحالة إكروساميسين الذي كان في أول اكتشافه، ولم يدخل مصر بعد، ووصل الخبر إلى مكرم صبيد، وزير المالية الذي طلب على الفور إحضاره من امريكا، وكان نجيب

الريحاني أول مريض مصري يتعاطاه، ولكنه مات يوم أن تعاطاه، وكان موته نتيجة إهمال في المستشفى، ونتيجة تجاوز جرعة الأكرومايسين^(١).

وقد رحل الريحاني يوم الأربعاء في الثامن من يونيو عام ١٩٤٩، وعندما دخل محرر مجلة آخر ساعة شقته في عمارة الأيموبيليا بعد وفاته، وجد بها مصحفاً وصورة للتقديسة سانت تريزا، مذكرات تشرشل بالفرنسية، كتاب حسن البهان في تفسير مقدرات القرآن، شكسبير والنصبة بن مالك، ٤٤ بدلة، ٢٠ بيجامة وجلبابا، ١٥ حذاء، وكلبته الوفية «ريتا» التي ظلت بلا طعام لمدة أيام حزما عليه ثم فارقت الحياة بعد فترة وجيزة وكأنها أرادت أن تلحق به، وهي التي لم تفارقه يوماً في سنواته الأخيرة، سواء في البيت أو في المسرح^(٢).

لقد رحل الريحاني منذ أكثر من نصف قرن من الزمان وما يزال - وهو في قبره - قادراً على اضحكتنا على أنفسنا ومصيرنا وسط ضغوط الحياة المروعة، وهمومها التي تتضخم كل لحظة كالمقاولات الهندسية.

(١) قازن، يديع خيرى، مصدر سابق، ص ١٦٧.

(٢) قازن، أشرف عريه، المصدر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ١٩٩٩، ص ٥٠.

المصادر والمراجع

- اشرف غريب: العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي ١٩٩٩ .
- بدیع خيرى: مذكرات بدیع خيرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦ .
- زكى طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١ .
- زكى طليمات: فن الممثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ .
- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩ .
- عبدالحميد توفيق: السيد درويش، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢ .،
- عثمان العنتيلي: نجيب الريحاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩ .
- د علي الراعي: مسرح الشعب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٢ .
- فاطمة رشدي: الفنان عزيز عيد، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .
- د. ليلي أبو سيف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، ترجمة سمير عوض ، دار المعارف، ١٩٧٢ .
- محمود أحمد الحفني: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥ .
- نجيب الريحاني: مذكرات نجيب الريحاني، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٩ .

المراجع المترجمة

- شارلي شابلن: قصة حياتي، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافي العربي بيروت، ١٩٩٤.
- شارلي شابلن: ترجمة وإعداد حمزة برقباوي وحسن سامي اليوسف، الأهالي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩.
- كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.

المراجع الأجنبية

- Joachim Fiebig: Von Craig bis Brecht, Henschel Verl. Berlin 1975.
- Manfred brauneck: Theater Lexikon, Rowohlt Taschenbuch Verl, reinbek bei Hamburg, 1986.
- Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt Taschenbuch Reinbek bei Hamburg, 1988.

المؤلف

● د. أحمد سخصوخ

● ١٩٧٥ تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية «أكاديمية الفنون».

● ١٩٨٢ درس الإخراج المسرحي بمعهد «ماكس راينهاردت» التابع للمدرسة العليا للموسيقى بأكاديمية الفنون بميينا، وتعلم على أيدي تلامذة المخرج العالمي ماكس راينهاردت.

● ١٩٨٤ / ١٩٨٥ حصل على جائزة النقد المسرحي الأولى مرتين متتاليتين من العرب اللندنية.

● ١٩٨٦ تعلم في التمثيل ببرلين على يد المخرج العالمي «جون كومتوبولوس» معاهد «لي ستراسبرج» مؤسس ستوديو الممثلين «نيويورك» والذي تعلم على يديه معظم نجوم هوليوود من أمثال: جولي هاريس، كالدن مالدن، يول برايسر، مارلون براندو، مارلين مونرو، جيمس دين، بول نيومان، آل باتشينو، روبرت ريدفورد، داستين هوفمان ، وغيرهم.

● ١٩٨٧ حصل على دكتوراة الفلسفة في الدراما من جامعة هينا بتقدير «امتياز» بعد أن تعلم على يد الناقد العالمي «مارتن اسلن».

- ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التشجيعية في النقد المسرحي.
- حصل على نوط الامتياز من دولة النمسا عن مجمل ترجماته للمسرح النمساوي.
- ٢٠٠١ حصل على جائزة اتحاد الكتاب في النقد الادبي، وهي الجائزة الأولى التي يمنحها اتحاد الكتاب لأول مرة.
- قدم له المسرح القومي مسرحية (حب ما قيل الرحيل) وقدم له المسرح الحديث (الشيطان يرقص) وقدمت له فرقة بور سعيد النموذجية مسرحية (ابناء الطوفان)
- يعمل استاذاً للدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيساً سابقاً لقسم الدراما والنقد، ووكيلاً - حالياً - للمعهد العالي للفنون المسرحية (أكاديمية الفنون).
- صدر له حتى الآن حوالي خمسة وعشرون كتاباً في مجال الدراسات المسرحية والترجمة والإبداع.

أهم الإصدارات :

● Die Stroomung Des Absurden im Aegyptischen Theater und Jare Beeinflussung Durch Das Absurde Europaesche Theater-
Diss. Univ. Wien. 1986.

- الأبناء عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ .

- التجريب المسرحي في إطار مهرجان هينا الدولي للفنون -
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة .
القاهرة ١٩٨٩
- حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي . دار النهضة المصرية .
القاهرة ١٩٨٩ .
- تجارب شكسبيرية ، دار مبدولي . القاهرة ١٩٩١ .
- منهج لي ستراسبج في تدريب الممثل (ترجمة) مهرجان القاهرة
الدولي للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٩١ .
- احتفال ليلة عهد ميلاد بوريس (ترجمة) مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٩٣ .
- مقدمة لكتاب مجال الدراما لمارتن اسلن . مهرجان القاهرة
الدولي . للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة ١٩٩٣ .
- المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوربي (ترجمة)
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة . ١٩٩٣ .
- قضايا المسرح المصري المعاصر . الهيئة العامة لتصور الثقافة .
القاهرة ١٩٩٣ .
- المسرح المصري في مشرق الطرق . الدار المصرية اللبنانية
القاهرة ١٩٩٥ .
- كرم مطاوع فاروق المسرح المصري (تحرير) إصدارات أكاديمية
الفنون . القاهرة ١٩٩٧ .

- أغنيات الرحيل الونوسية. دراسة في مسرح سعد الله ونوس. الدار المصرية اللبنانية القاهرة ١٩٩٨.
- سعد وهبة بين ثنائية الكلمة والفعل (تحرير) إصدارات أكاديمية الفنون. القاهرة ١٩٨٨.
- تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر (إعادة طبع لكتاب تجارب شكسبيرية بعد إضافة فصل عن التجارب الشكسبيرية في المسرح المصري). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨.
- مقدمة وتحليل المسرح المصري في الفترة من ١٩٠٦ حتى ١٩١٠. المركز القومي للمسرح . القاهرة ١٩٩٨.
- رواد واساتذة في المسرح المصري المعاصر (تحرير) أكاديمية الفنون. القاهرة ١٩٩٣.
- أبناء الطوفان (إعادة صياغة درامية لمسرحية الأبناء للمؤلف). الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٩.
- توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا الهيئة المصرية العامة للكتاب. (مكتبة الاسرة) القاهرة ١٩٩٩.
- هيث إدريس وعبد الصبور في المسرح (المركز القومي للمسرح). القاهرة ٢٠٠١.
- مدخل إلى فهم الدراما. كتاب جامعي. مكتبة الزعيم ٢٠٠١.
- طريقة لى ستراسبيرج في تدريب الممثل. (طبعة جديدة). الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

● توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا (طبعة جديدة) الهيئة
المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢

● المشهد المسرحي التجريبي...

التمساوى والألماني

إصدارات أكاديمية الفنون عام ٢٠٠٢.

● حملة تقوت ولاشعب يموت... (مقدمة وتحليل).

المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

● الرقص على جدران الموت، المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢.

● نجيب الريحاني.. نجم زمن الفن الجميل.. مكتبة الاسرة ٢٠٠٢.

المحتويات


٩	● مقدمة
	● نجيب الريحاني
١٥	شارلي شابلن مصر والعرب
	● نجيب الريحاني
٣٩	وحى باب الشعرية
	● البداية
٤٥	الضياع والاعتراف
	● الكوميديا الهزلية
٥٥	بداية العزيق
٦١	● ميلاد كمشك بك
	● نجيب الريحاني / السيد درويش
٧١	والمرح الفنائى

	● نجيب الريحاني
٧٧ والأوبريت
	● عودة إلى الفوضى والنجاح
٨١ الرحلات والرحيل
	● الكوميديا الأخلاقية
٩١ نهاية الطريق
	● الريحاني..
٩٧ واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره
	● الرحيل..
١٢٧ أو المشهد الأخير
١٣١ المصادر والمراجع

**مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب**

رقم الإيداع بدار الكتب ١٢٤٣٦ / ٢٠٠٢

I. S. B. N 977 - 81 - 7958 - 2



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هي الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
في التعليم والحق في
الصحة.. بل الحق في
الحياة نفسها.

سوزان مبارك



الشن ١٥٠ قرشاً